GSA COPY

mester

VOLUMEN IX MAYO DE 1980 NUMERO 2

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN IX | MAYO DE 1980 | NUMERO 2

ÍNDICE

Quevedo in Context: Personality, Society, Ideology
Carroll B. Johnson 3

The Decline of the Humanist Ideal in the
Baroque: Quevedo's Attack on the *Refrán*
Herman Iventosch 17

Ideología y genética textual en el
Buscón
Edmond Cros 25

Más sobre el picarismo de Quevedo
Mauricio Molho 39

Desendemoniando *El alguacil endemoniado:*
La inversión significante entre texto y contexto
Gonzalo Díaz Migoyo 55

The above are selected papers from the symposium in honor of Don Francisco de Quevedo: Texts in Context. (The symposium was held at UCLA in November of 1980. It was presented by the UCLA Center for Medieval and Renaissance Studies, the UCLA Department of Spanish and Portuguese, and the USC Department of Comparative Literature.)

CONSEJO DE REDACCION

Clara Cid-Romero
María Elena Francés-Benítez
Celia Simón-Ross
Carolyn Tamburo
José Zungri
Librada Hernández Lagoa

DIRECTOR

John Akers

ASESORES

Shirley L. Arora
University of California, Los Angeles

José Rubia Barcia
University of California, Los Angeles

Rubén Benítez
University of California, Los Angeles

John A. Crow
University of California, Los Angeles

Eduardo Dias
University of California, Los Angeles

Carroll B. Johnson
University of California, Los Angeles

Richard Reeve
University of California, Los Angeles

La redacción de MESTER da fe de su agradecimiento al Office of the Chancellor, University of California y al Graduate Students' Association, University of California, Los Angeles que hicieron posible la publicación de este volumen.

Mester se publica dos veces al año, en primavera y en otoño. Las ideas expresadas en su páginas no siempre son las de la dirección, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolución de ningún material que llegue sin sellos postales. Toda colaboración debe seguir el *M.L.A. Style Sheet* y se enviará por duplicado a:

MESTER
Department of Spanish and Portuguese
University of California
Los Angeles, California 90024

Condiciones de venta y suscripción:

Suscripción anual	US $ 8
Instituciones	US $12
Suscripción de estudiante	US $ 5
Número suelto (Instituciones)	US $ 6
Número suelto (individuo)	US $ 4

Copyright © 1980 by the Regents of the University of California

Quevedo in Context: Personality, Society, Ideology

El título del simposio, no lo ignoramos, pero quiero insistir un poco en sus tres aspectos: don Francisco de Quevedo, textos, contextos. Quevedo, hombre del diablo, hombre de Dios. Aristócrata, cristiano viejo, caballero de la orden de Santiago, hombre de confianza del duque de Osuna, partícipe en misiones diplomáticas del más alto vuelo, humanista precoz, escritor de los más fecundos que ha producido la lengua española: una obra maestra de la picaresca escrita temprano y sin esfuerzo aparente, *Sueños* alegórico-satíricos que abarcan toda su vida, tratados serios sobre política e historia. Su poesía abarca un registro enorme, desde burlas y chistes escabrosas, pasando por la épica burlesca, y la lírica amorosa quizá más intensa que se ha producido en castellano, hasta la contemplación filosófica de la vida, la muerte, el angustiado sentimiento del transcurrir del tiempo. Quevedo el exponente del pensamiento neo-estoico. Quevedo el pornógrafo. Quevedo el reaccionario. Quevedo el inventor de nuevas formas literarias. Quevedo el feroz antisemita. Quevedo el campeón de los estudios hebreos. Quevedo el adulador de Olivares. Quevedo pobre y viejo, preso con el frío de la muerte en el convento de San Marcos de León. Este don Francisco tan contradictorio y siempre, en palabras de Raimundo Lida, tan igual a sí mismo.

Los textos, ya los conocemos, al menos en la forma en que están asequibles. El quevedismo avanza lentamente en este aspecto. Aunque por una parte contamos con ediciones fidedignas como el *Buscón* de Lázaro Carreter, la *Política de Dios* de Crosby, y la *Poesía* de Blecua, es de lamentar que no existan versiones comparables de los *Sueños* y las demás obras que integran el canon quevediano.

En lo que se refiere a los contextos, hay más que decir. Poseemos ahora conocimientos mucho más precisos sobre aquella sociedad española de los seiscientos de los que teníamos hace relativamente pocos años, gracias a los trabajos de Américo Castro, Marcel Bataillon, José Antonio Maravall, Pierre y Jean Vilar, J. H. Elliott, Antonio Domínguez Ortiz, Julio Caro Baroja, y otros que nos han permitido redondear nuestra visión de aquella forma de vida e integrar dentro de ella nuestras apreciaciones de los textos literarios. Ya no hace falta estudiar al escudero del *Lazarillo de Tormes*, o a don Quijote, sin tener una idea clara y precisa de la situación económica del pequeño hidalgo y las presiones que gravitaban sobre él durante la transición del feudalismo al capitalismo. Ya no hace falta acercarnos al clérigo de Maqueda sin reconocer allí las cuestiones más candentes de religiosidad y la polémica entre erasmistas

y tradicionalistas. Ya no hace falta pasar por alto las múltiples referencias al tocino, o a los "hidalgos cansados" de Lope, sin ver el reflejo de la división social y el antagonismo entre cristianos viejos y nuevos. Ni, por supuesto, hace falta ni es admisible acercarnos a los textos de Quevedo sin considerarlos en relación con lo que sabemos del mediocambiente, tanto a nivel personal como institucional. Algo tiene que significar, por ejemplo, que Quevedo naciera cristiano viejo y no converso, hidalgo y no pechero, y que pasara su vida entre grandes señores cuyos intereses de clase y casta apoyaba en sus escritos. Lo que yo quiero hacer en estas observaciones a modo de apertura del simposio es, sin poner nada de mi propia cosecha, traer a colación una serie de hechos consabidos sobre Quevedo y su ambiente, a fin de ubicar el simposio en su contexto y, más modestamente aún, discutir unas hipótesis de la metodología socio-ideológica.

La tarea más apremiante a la que el quevedismo tiene que hacer frente hoy es, a mi modo de ver, la necesidad de establecer la justa relación entre la postura ideológica que Quevedo enuncia—muchas veces como portavoz medio oficial de la clase dominante—y los hechos particulares de su experiencia vital. Todos sabemos que la sociedad española a la que Quevedo se asomaba en 1580 como miembro de la aristocracia era resuelta y oficialmente conservadora. René Bouvier ha calificado a Quevedo mismo como "campeón del pasado. Sobre los rudos caminos antiguos, quiere hace volver . . . hacia un viejo ideal fosilizado, a ese pueblo que se divierte, a esos favoritos que cavan en el tesoro, a esos reyes endebles por cuyas venas sólo circula sangra blanca."[1] Cuando Quevedo arremete a uno de sus blancos favoritos, la república veneciana, lo hace desde una perspectiva conservadora, tradicioanlista, anticapitalista. "Estos, señor, no son soldados sino mercaderes. Témalos V.A. en la tienda, y no en el escuadrón; se venden y no se pelean. Débese hacer caso de sus chismes, no de sus armadas, porque apenas son hombres. Gente es nacida al logro, destinada al robo; viven en paz con meter a todos en guerra; su tesoro es dar a entender; su religíon, la que más les vale. . . . Sus ejércitos son alquilados; sus armas, aparentes; re-pública ramera que toda la vida está ganando con su cuerpo para valientes que la defienden."[2] La retórica reaccionaria salta a la vista en esta diatriba, en que hombría y valentía se oponen a la práctica del comercio, que a su vez se asocia con la debilidad femenina y finalmente con la prostitución, lo que nos conduce de nuevo a la idea de hombría y al concepto de la mujer como cosa. "Mercader" es "ramera" es "Venecia." La palabra "mercader" también conlleva la connotación de cristiano nuevo o simplemente de judío, y la postura antisemita de Quevedo no necesita de comentarios especiales.

Jean Vilar señala el conservadurismo de Quevedo en el campo económico, haciendo notar que por razones de casta, Quevedo rechaza el capitalismo y hasta la idea del comercio. Afirma Vilar que los primeros *Sueños* están "impregnados de ese escarnecido orgullo de casta, de ese

intuitivo rechazo del intercambio mercantil necesario a toda economía moderna."[3] Franz-Walter Müller precisa que la visión económica de Quevedo ha quedado fijado en el feudalismo, y que por eso no es capaz de ofrecer sino una explicación providencialista de la ruina económica española. "Este error de visión de Quevedo," explica Müller, "condicionado por el nacionalismo, viene fortalecido por su actitud aristocrática reaccionaria, que le lleva a tribuir la culpa de la ruina interna de España a la burocracia intelectual y académica, en particular la jurídica, la cual había socavado las heroicas virtudes caballerescas por las que España fue grande en otro tiempo."[4] Müller pasa a citar unos renglones de la *Hora de todos* en los que Quevedo opone magistralmente el ejercicio militar al intelectual. "Las monarquías . . . siempre las han adquerido capitanes, siempre las han corrompido bachilleres. De su espada, no de su libro, dicen los reyes que tienen sus dominios; los ejércitos, no las universidades, ganan y defienden; victorias, y no disputas, los hacen grandes y formidables."[5] Müller concluye arguyendo que este pasaje "no sólo es característico de la magnificación ideológica del pasado aristocrático-feudal y de la tensión, inherente a todo conservadurismo aristocrático, contra la burocracia del Estado, sino que alumbra además la posición sociológica que impide a Quevedo reconocer la verdadera causa de la miseria nacional: un feudalismo mundano y religioso que, apegado a sus añejos privilegios, obstaculiza todo progreso económico."[6]

¿Cómo vamos a oponernos a esta visión tan contundente de Quevedo el aristócrata conservador, defensor y portavoz de los intereses de su clase? Podríamos empezar por notar que, muy a despecho de su afirmación del valor del ejercicio de las armas, la ecuación noble-virtuoso-soldado, el noble Quevedo no fue un hombre de armas, sino de letras, un "bachiller" de los que él dice corrompen las monarquías, y que cuando le tocaba hacer su servicio militar—lo único que legitimizaba su clase como tal—Quevedo se excusa vergonzosamente. "Yo, señor, me hallo tan hobre y fallido . . . y esto me excusa con gran dolor mío de servir en la jornada, si su Majestad la hiciere," escribe en 1635.[7] Es más, cuando en 1638 se le pide el llamado "donativo voluntario," una compensación dineraria en lugar del servicio militar, el hidalgo Quevedo finge descaradamente no haberle llegado la noticia oficial. "Yo, mi señor, soy caballero Alarbe que, como mudo cada año aduar, ni el propio donativo me ha topado, ni aquí, ni en Madrid, ni en Cogolludo."

En cuanto al pensamiento económico fosilizado de Quevedo, típico de su clase como ha señalado Müller, quiero llamar la atención sobre una imagen que demuestra que llegó un momento en que nuestro hombre se dio cuenta de la necesidad del comercio y de los mercaderes, y que viene a ser también como una cifra de las actitudes, consciente e inconscientes, confusas y encontradas de Quevedo ante un complejo de temas entretejidos en el contexto vital suyo. Dice en la *Hora de todos* que "el trato es el garañón de la moneda, que empreña el doblón y le hace parir otro cada mes. Y si está enfadado con sus talegos, vacíelos en una

necesaria."[8] Quien esto escribió vio claramente la necesidad de mantener el dinero en circulación para hacerlo crecer, y la necesidad de convertir periódicamente los activos en efectivo. Pero más interesante que la modernidad del pensamiento—contra lo que afirma Müller—es el lenguaje figurado en que Quevedo plasma su visión. El caballo garañón reúne las ideas de caballería, es decir nobleza, y hombría, o potencia sexual, o sea, todo lo que se supone simboliza el sector aristocrático, reaccionario, anticapitalista, de caballeros hijosdalgo de limpia sangre, Quevedo lo convierte en metáfora del capitalismo mercantil, progresista, oficio de pecheros las más veces de estirpe judaica. Pero no debemos dejarnos llevar por estos simbolismos fácilmente enchufables en la realidad social de clases y castas y sus respectivas actividades tradicionales, aunque no deja de ser interesante, y a lo mejor cierta la inversión de valores y asociaciones concretas practicada por Quevedo. Hay una dimensión más general, referible al nivel inconsciente de su actividad mental, que consiste simplemente en que Quevedo asocia el comercio con el sexo y la riqueza con el excremento y que todo ello tiene para él un sabor repugnante. Si recordamos la asociación del comercio veneciano con la prostitución—re-pública ramera—nos damos cuenta de que el comercio garañón no constituye una aberración momentánea, sino que responde a algo, todavía sin nombrar, muy arraigado en la psique de nuestro autor.

Con estas observaciones a modo de introducción espero haber distinguido tres niveles de expresión, que exigen otros tantos niveles de interpretación. Primero, la retórica oficial de la ideología dominante, en la que Quevedo se presenta como portavoz de los intereses de su casta y clase. Esta retórica, como hemos visto en el caso de la evasión del servicio militar, puede resultar francamente insincera. Segundo, un nivel más o menos consciente de discrepancias con la ideología reaccionaria de la clase dominate, en aras de una visión socioeconómica más progresista. El comercio hace crecer el capital. Tercero, un nivel más primitivo, menos consciente, en que se mezclan turbiamente los conflictos intrapsíquicos no resueltos de la niñez y adolescencia: padre, madre, el édipo, hombres, mujeres, sexo mierda, sexualidad pre-genital, vergüenza, pudor, culpabilidad, que a veces salen a la superficie en metáforas como el comercio garañón y la riqueza excremento. Es la presencia de este tercer nivel lo que tanto dificulta la interpretación de la obra escrita de Quevedo, y reclama, a mi modo de ver, un enfoque que se basa en los hechos más elementales de la experiencia familiar de Quevedo, junto con su propia conciencia de clase y casta, antes de intentar analizar la superficie de la escritura y decidir qué valor se debe conceder a la retórica oficial tan abundante a ese nivel.

No voy a añadir nada nuevo a la erudición en torno a Quevedo, sino simplemente recordar, como dije, algunos hechos bien conocidos y agruparlos a fin de establecer el contexto familiar y luego social, con su respectivas repercusiones psicológicas sobre nuestro hombre.

Los abuelos paternos de Quevedo eran Pedro Gómez de Quevedo (el viejo) y María Sáenz de Villegas. Eran hidalgos montañeses, de San Vicente del valle de Toranzo, en la actual provincia de Santander. Sus credenciales de casta—cristianos viejos—y clase—nobles—son *sine macula*. Tuvieron dos hijos. El primogénito, Juan Gómez, se quedó en el solar familiar y pasó su vida allí como pequeño hidalgo. Su hermano Pedro Gómez (el joven), padre de Quevedo, se fue a la corte, donde encontró empleo como secretario de la princesa María, y después de la reina. Su existencia palaciega consistía principalmente en tratar con la familia real, como criado naturalmente, y con los otros hidalgos que andaban por el palacio, los más de los cuales eran de categoría más alta que él.

Conviene recordar que esta palabra *hidalgo* tiene dos significados. Significa en primer lugar "el que no es pechero," es decir, noble. El rey es un hidalgo en este sentido. También quiere decir "el escalón más bajo de la nobleza." Don Quijote, y el escudero de Lazarillo, son hidalgos en este segundo sentido. Más arriba de los hidalgos están los caballeros, títulos, grandes, y el rey. Estas distinciones intra-estamentarias existen en función de la riqueza, o dicho de otro modo, de la extensión de las tierras poseídas. El padre de Quevedo, Pedro Gómez el joven, es un hidalgo en este segundo sentido. Su conciencia de clase, el resultado de su experiencia palaciega, puede reducirse a la conciencia de inferioridad social, así que su experiencia de hidalguía—ser inferior—se opone exactamente a la de su hermano mayor, que se quedó en (y con) el solar familiar y gozó de relaciones de igualdad con los otros pequeños hidalgos que, como él, constituían la mayoría de la población.

El padre de Quevedo se casó a los 45 años con doña María de Santibáñez, una dama de honor de la reina, hija de Juan Gómez de Santibáñez y doña Felipa de Espinosa y Rueda. El matrimonio tuvo cinco hijos. El primogénito se llama don Pedro, nacido en 1577 y muerto en 1594 cuando Quevedo tenía catorce años. Luego don Francisco, nacido en 1580, el segundón hijo de un segundón, sin derecho al mayorazgo hasta la muerte de su hermano mayor. Miope, pelirrojo, y cojo de sus tobillos deformados. Hubo tres hijas: Sor Felipa de Jesús, nacida en 1583, ingresó en la orden carmelita y pasó su vida en un convento madrileño; Margarita Gómez Santibáñez, casada con Don Juan de Aldrete y San Pedro y cuyo hijo don Pedro publicó la poesía de Quevedo; y María Gómez Santibáñez, nacida en 1586 y muerta en 1605.

La gran diferencia de edad entre don Francisco y su padre—casi cincuenta años—hace probable que durante el período de edipo el muchachito experimentara al padre como particularmente distante y por lo tanto, invulnerable. El hecho de morir el padre cuando don Francisco tenía solo seis años imposibilitó que el conflicto del edipo se resolviera como suele resolverse y que el muchacho llegara a identificarse con el padre y sentirse hombre. La muerte del padre, dicho de otro forma, deja al muchacho fijado en un estadio de hostilidad, celos y resentimiento

hacia el padre prácticamente imposible de superar. Ya Molho ha documentado este resentimiento en varios escritos de Quevedo.[9] Se queda en la fase de querer destruirle. Ausente la influencia del padre, se acentúa la de la madre. Celso Arango ha sugerido que esta influencia desmesurada dificultara las relaciones del Quevedo adulto con las mujeres al proyectar sobre cada mujer la *imago* materna.[10] ¿Qué decir del hecho que Quevedo no se casó hasta los cincuenta y cuatro años, con una viuda menopáusica cuyos tres hijos eran ya mayores, que el matrimonio duró un total de tres meses, y que las mujeres con las que tuvo relaciones eran de baja categoría social y que las trató como objetos? Se nos ofrece aquí una pista a seguir cuando intentamos explicar la violencia de los ataques contra las mujeres que pululan en los escritos de don Francisco.

Volvamos al padre y al hermano mayor. El padre muere cuando Quevedo tiene seis años, con los resultados probables ya dichos. El hermano mayor muere ocho años después, cuando Quevedo tiene catorce años. Convergen, en este hecho capital, los temas familiares y los sociales. En primer lugar, Quevedo, como todo hijo segundo, tenía motivo para resentirse de su hermano mayor, de sentirse metido en una competencia, cuya desigualdad estaba acentuada por las deformaciones físicas del joven Francisco: la necesidad de llevar gafas, los pies torcidos hacia dentro merced a los tobillos mal formados, con la consiguiente inhabilidad de correr y participar en los juegos normales entre niños. Esta rivalidad desigual se acentúa aun más con la muerte del padre, cuando el hermano mayor se convierte en el sustituto del padre en el sentido psicológico, o sea como el antagonista en el drama del edipo. De modo que, sin pensar en ninguna peculiaridad de la sociedad española de 1600, es fácil apreciar que el joven Quevedo experimentara una mezcla terrible de sentimientos de alegría y de culpabilidad cuando el pobre don Pedro muere repentinamente a los diecisiete años. Si consideramos ahora los aspectos sociales, que Quevedo era el segundón, que pasó los catorce primeros años de su vida sin esperanza de heredar nada, según el sistema español, agregamos otro motivo, también de gran poder, de la misma mezcla de emociones: odio, resentimiento, vergüenza, culpabilidad, todas llevadas a primer plano por la muerte del hermano. El mayorazgo de don Pedro valía, además de varios censos, 45,000 mds. anuales de juro y venta sobre las alcabalas de Sevilla, y 150 ducados anuales de pensión sobre el obispado de Segovia.[11]

No nos sorprende, pues, encontrar en las *Zahurdas de Plutón* a uno que reza así: "Señor, muera mi padre y acabe yo de suceder en su hacienda; llevaos a vuestro reino a mi mayor hermano y aseguradme a mí el mayorazgo."[12] Aquí está toda la parte social de los sentimientos y resentimientos de Quevedo hombre hacia sus mayores, cómodamente sentimientos y resentimientos de Quevedo hombre hacia sus mayores, cómodamente desplazada en un pobre alma en pena, objeto de la crítica de Quevedo autor. Más interesante es un soneto cuyos cuartetos dicen así: "Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh Licas!, / cogiendo

a Dios a solas, entre dientes, / los ruegos, que recatas de las gentes, / sin voz a sus orejas comunicas. / Las horas pides prósperas y ricas, / y que para heredar a tus parientes, / fiebres reparta el cielo pestilentes, / y de ruinas fraternas te fabricas." El padre y el hermano mayor—los históricos de Quevedo y los ficticios de las *Zahurdas de Plutón*—son reemplazados aquí por unos "parientes" sin especificar, y el acceder el segundón al mayorazgo se transforma en la imagen del hermano que cobra su ser, que se construye, sobre las ruinas, del otro hermano. Aunque en estos cuartetos Quevedo ha logrado distanciarse de los hechos concretos, el proceso psíquico es básicamente el mismo: Proyección de sus propios sentimientos inaceptables hacia un ser ficticio, en este caso el Licas del poema, descubrimiento de estos sentimientos, y castigo del pobre Licas por ellos. El pecador puede simultáneamente, confesar su pecado y convertirse en el grave moralista que lo descubre y censura.[13]

La familia de Quevedo, pues, no tuvo calamidades. El joven don Francisco que se presenta en la Universidad de Alcalá de Henares a los dieciséis años lleva una carga psíquica considerable. Su desarrollo como hombre, superación del edipo y consiguiente habilidad de entrar en relaciones normales con las mujeres, ha quedado incompleto por la temprana muerte de su padre y hermano mayor. La muerte de este último ha dejado además una carga de culpabilidad que posiblemente le impulsará a buscar figuras sustituto con las cuales podrá re-hacer la experiencia en busca de una conclusión más satisfactoria. Y efectivamente, durante toda su vida Quevedo busca la amistad, aprobación y protección de una serie de hombres más poderosos que él.[14] De sus relaciones con su viuda madre no sabemos nada, pero todos conocemos sus ataques a las mujeres en general y al acto de nacer, en particular. Si añadimos a esto la inferioridad social de la familia en relación con la jerarquía nobiliaria, no es difícil entender por qué Quevedo, en vez de usar los apellidos de sus padres—Gómez y Santibáñez—prefirió los de sus abuelos paternos montañeses: Quevedo y Villegas. El joven don Francisco, como su criatura Pablos, tiene motivos para querer dejar atrás a su familia y "verse entre gente principal y caballeros."

Es verdad que el Quevedo adulto era un aristócrata perteneciente a la clase dirigente, pero no debemos concluir por eso que gozara de una seguridad existencial, ni siquiera que estuviera contento con su posición. Lo existencialmente significativo para Quevedo no es el hecho de ser hidalgo y no pechero, sino que, dentro del estamento noble, ser hidalgo y no caballero. "Hijo de algo y señor de nada," como él mismo se estila en varias ocasiones. La verdadera conciencia de clase que Quevedo adquiere en su juventud y adolescencia, y de la que no logra nunca liberarse del todo, es la de saberse inferior. Toda su vida pública, en consecuencia, consiste en un esfuerzo enconado por subir, por camuflar la situación vergonzosa de su familia, conseguir riquezas, y asociarse a los caballeros y títulos y grandes que dirigían la nación.

Debemos considerar en este sentido su señorío de la villa de la Torre

de Juan Abad, lo que parece asegurar su pertinencia a la clase noble terrateniente. Se sabe que Quevedo pasó veintidós años antes de hacer prevalecer su derecho al título de señor de la villa. Su familia no tenía ninguna relación con el lugar, hasta 1598, cuando su madre compró unos juros ofrecidos por los vecinos con el fin de juntar capital que les permitiera independizarse de Villanueva de los Infantes. El señorío de don Francisco, dicho de otro manera, no era un señorío como el de su tío y abuelo, en el sentido feudal-medieval, sino un negocio, un señorío basado sólo en el dinero, un ejercicio, si se quiere, capitalista. Y así quedó el asunto después de veinte años de pleitos y contrapleitos. Los vecinos de la Toree de Juan Abad reconocieron una obligación financiera, pero no la relación de feudo que tanto interesaba a Quevedo. Quedaron en deudores, y no vasallos. Toda esta historia fue documentada por González Palencia, resumida por Astrana Marín, y puesto de relieve últimamente por Molho.[15] La traigo a colación aquí porque nosotros, los que nos acercamos a la literatura desde bases socioeconómicas, padecemos una lamentable tendencia a olvidarnos de la infraestructura económica de la situación personal del autor dentro del estamento social a que pertencía.

Los contemporáneos de Quevedo, más avisados que nosotros, no olvidaban la historia del señorío de don Francisco, ni dejaban olvidarla a él. En el *Tribunal de la justa venganza* leemos: "Y en cuanto a que el tal Quevedo es señor de vasallos, se le diese traslado a la villa o torre de Juan Abad, para que . . . el supremo Consejo lo determine conforme a los embelecos del que pretende señorío de lo que no es suyo, y se le mande que no se intitule señor de lo que no es, no lo será en cuanto hubiese hombres en la villa de Juan Abad."[16] Esto en 1635. Por las mismas fechas aparece una comedia de don Juan de Jáuregui en la que Juan Abad en persona sale a escena e insiste en la distinción entre deudor y vasallo. "Yo os advierto del que decía (Q), que es tan lisiado de gastar la palabra *señor*, que sólo por su libre albedrío la quiere introducir en mi torre: pues habiéndole librado en mí a él y consortes una breve partida de ochavos que crecieron con los corridos, sobre que hizo ejecución y embargo al mismo pueblo, le parece suficiente causa para imprimir *Señor de la Torre*. Así se da prisa a impresiones, y todos en vida, gozando del barato; porque después ningún desalmado estampador querrá mentirle señoríos."[17] Se nota una curiosa coincidencia aquí entre vida y ficción. Igual que a don Pablos, a don Francisco, en el momento en que parece haber logrado camuflar sus orígenes y haber accedido a un escalón más alto, se le sale al paso alguna figura de su pasado que le conoce e intenta dar al traste con sus pretensiones.

Es útil también recordar que el hábito de Santiago le fue concedido sólo después de dos gestiones en el curso de los cuales el rey reconoció los servicios de Quevedo y le aumentó la pensión un total de 600 ducados anuales, lo que demuestra que al principio Quevedo era demasiado pobre, y que tanto la riqueza como la cruz de Santiago son el resultado de los grandes y continuos esfuerzos de don Francisco por salir adelante.

La imagen que tenemos de él, señor de la villa de la Torre de Juan Abad, con su cruz de Santiago al pecho, aristócrata conservador miembro de la clase dirigente, es un poco falsificada. Lejos de corresponderle naturalmente por su casta y clase, el hábito y el señorío son el resultado de una ocupación constante—no sé si virtuosa—y un esfuerzo enconado —el modelo no del aristócrata conservador enemigo de la movilidad social, sino del hombre moderno, burgués si se quiere, cuya meta es precisamente ascender la jerarquía social "con fuerza y maña remando." Lo curioso, naturalmente, es que Quevedo se dedicaba a la movilidad social en una sociedad estamental cuya ideología oficial excluía tal movilidad, y que por otra parte, Quevedo llega a ser uno de los portavoces principales del sistema, en palabras de Molho, "se empeñó en afirmarse como el 'intelectual orgánico' de la aristocracia española."[18]

Antes de concluir con unas observaciones sobre el *Buscón* será preciso poner de relieve algunos aspectos de la carrera y personalidad de don Pedro Téllez Girón, Duque de Osuna, y sus relaciones con Quevedo. Don Pedro nace en 1577, el mismo año en que nace otro don Pedro, el hermano mayor de Quevedo. Se cría en Nápoles donde su abuelo ejerce las funciones de virrey. Es estudiante en Salamanca. Después de unos episodios más que traviesos, su familia le casa a los diecinueve años, lo que no basta para refrenar su espíritu aventurero. Se le destierra a un pequeño lugar, de donde se evade, se dirige a Flandes y se alista en el ejército como soldado raso. Por su habilidad y valor asciende a capitán a cargo de los compañías de caballería. Entonces, en 1608, se levanta la pena de destierro, don Pedro vuelve a Madrid y se incorpora a la posición que le corresponde por naturaleza. Es entonces, de 1608 a 1610, que conoce a Quevedo y se hacen amigos. En 1611 Osuna es nombrado virrey de Sicilia. Se ha conjeturado que invitara a Quevedo, "más en calidad de camarada que de criado" según Astrana. Lo cierto es que Quevedo sale para Sicilia en septiembre de 1613. Consta por documentos contemporáneos que Quevedo era el acompañante constante del duque, tanto en Sicilia como en Nápoles, donde sucede al conde de Lemos como virrey en 1616. El día miércoles 28 de septiembre de aquel mismo año, por ejemplo, leemos en el *Giornale* del napolitano Francisco Zazzera lo siguiente: "A la caída de la tarde su excelencia el duque de Osuna . . . salió en su carroza . . . , y con él un hidalgo español [se refiere a Quevedo] que había hecho venir de aquellos reinos . . . , y al cual le unía extraordinario afecto y cariño, tales que sin él no se hallaba; de donde se infiere que ha de ser persona de clarísima sangre y por su virtud muy ilustre, puesto que así acierta a satisfacer el delicado gusto de su excelencia."[19] Se cuenta de Osuna que, a poco del haber llegado a Nápoles, fue a visitar la cárcel, donde encontró, entre otros, a dos presos. El primero llevaba veinticuatro años en aquel lugar, y el duque, sin detenerse a averiguar qué crimen había cometido, le mandó soltar, afirmando que veinticuatro años bastan por cualquier ofensa. Al saber que el segundo preso fue encarcelado por lo que se llamaba entonces "el vicio nefando," el duque se enfurece y le manda quemar

en el acto.[20] La violencia de esta segunda reacción, yuxtapuesta a la misericordia de la primera, no deja de ser interesante. Puede no tener más motivación de la que aparenta tener, pero más probable es que el castigo violento del homosexual es lo que se llama formación reactiva, y representa un esfuerzo inconsciente por parte del duque por controlar y castigar sus propias tendencias homosexuales, no del todo reprimidas. Quevedo también da muestras de una supermasculinidad un poco exagerada. Un ejemplo entre muchos es la dedicatoria del *Marco Bruto*. Para decir mal del laurel, recuerda la historia de Dafne y Apolo y denuncia: "las presunciones del laurel, cuyas ramas mancilla la recordación de haber sido ninfa."[21]

Un veneciano presente en Nápoles, Gasparo Spinelli, caracteriza a Quevedo en 1617 como "un prete che fa professione di mago, et ch'è tanto favorito dall' Eccellenza sua, che mai se le parte dal lato."[22] Interesante visión, debida en parte a que Quevedo llevaba una especie de sotana larga que ocultaba sus tobillos deformados, lo que le prestaba un aspecto entre frailuno y mujeril. La presenta afición a la magia, junto a la acusación de carácter afeminado, surgen en un libelo publicado en 1618 a raíz de la conjuración de Venecia, en la que se suponía que Quevedo había tomado parte. El libelo se llama *Castigo essemplare di calumniatori*. Sigue el formato de la audiencia délfica, como por ejemplo los *Ragguagli del parnasso* de Trajano Boccalini, o el *Curial del Parnaso* de mi amigo Matías de los Reyes. Aquí se presentan en la corte de Apolo la reina de Italia, la república veneciana, y el duque de Saboya. Resulta que son impostores. La llamada "reina de Italia" es Quevedo, pero curiosamente transformado en mujer: "donna Francisco di Quevedo, naturale di Spagna." Se le echa en cara primero que no tiene derecho al uso del *don*. En seguida pasa a un relato autobiográfico. Donna Francesca es maga, y ejerce una extraña influencia sobre Osuna, teniendo el poder de transformarle en lobo, en cerdo, en tigre et cétera. Gracias a ella, Osuna ha sabido despojar a Sicilia y a Nápoles, y ella se ha enriquecido en consecuencia. O como dice ella: "Nel che, compiacendo più d'una volta agli humori piacevoli di don Pietro di Giron, Duca d'Ossuna, mio signore e mio idolo . . . Con quest' arte m'ho appresso di lui conquistato tal gratia, che ancora mi ha fatto participe di quei' tanti beni, dei quali ha la Sicilia spogliato e Napoli va spogliando."[23] Así se completa y endereza la visión de Quevedo como cura que se dedica a la magia ofrecida por Spinelli un año antes. De cura se ha vuelto mujer. Siempre las faldas, siempre la intimidad con don Pedro, y siempre este extraño poder sobre él. Dicho de otra manera, los enemigos italianos de Quevedo le acusan de mantener relaciones homosexuales con Osuna. Quevedo por su parte insiste en una relación amistosa por decir lo menos, y hasta llega a hablar en los *Grandes anales de quince días* de "muchas caricias" y de otras "grandes demostraciones de amor" que el duque le hizo al regresar a Madrid.[24]

Los enemigos españoles de Quevedo no insisten en este aspecto de la

relación, prefiriendo hacer hincapié en la parte financiera. En el *Tribunal de la justa venganza* se lee que Quevedo había "vendido cosas que su excelencia le concedía de gracia, con que empobreció a muchos y él vino cargado de dinero, que miserable y avarientamente guarda," y que ostentaba un coche en Madrid gracias al "despojo que hizo en Nápoles y con lo que se quedó de lo que confió dél el duque de Osuna."[25] En una palabra, se le acusa de sisar, una actividad que Quevedo no cesa de denunciar y que atribuye en particular a Judas, el Judas despensero que prefigura al Judas vendedor de Cristo.[26] En las *Zahurdas de Plutón* Quevedo se encuentra con Judas y señala dos facetas de su carácter. Además del Judas sisón, surge un Judas capón, ni hombre ni mujer. Sólo así, dice Quevedo, puede explicarse su "mala inclinación y ánimo tan doblado."[27]

En la figura de Judas con su doble vertiente de sisón-capón, Quevedo plasma su relación con don Pedro duque de Osuna, con su doble cara de intimidad e influencia por un lado y enriquecimiento ilícito por otro. En la figura de Judas Quevedo exterioriza sus sentimientos de culpabilidad por la muerte de don Pedro su hermano y sucesión al mayorazgo. En la figura de Judas Quevedo plasma un aspecto al menos de la relación entre Pablos de Segovia y don Diego Coronel, donde Pablos dice llanamente: "Yo era el despensero Judas."[28] La figura de Judas nos permite ver que hay unas correspondencias entre: 1) Quevedo y su hermano don Pedro y todo el complejo de sentimientos contradictorios asociados con aquello; 2) Quevedo y su amigo don Pedro duque de Osuna, cuya relación es en parte una especie de "realización" (acting-out) de la relación anterior en busca de una resolución mejor; 3) Pablos y don Diego Coronel, cuya relación es una ficcionalización de las dos relaciones anteriores.

Ahora, para terminar quiero insistir en la relación entre Quevedo y Osuna por una parte y Pablos y don Diego por otra, reconociendo que las dos relaciones derivan, en última instancia, de la relación primordial de Quevedo con su hermano mayor. La identificación de Pablos con Quevedo fue insinuada por Raimundo Lida,[29] desarrollada por Francisco Ayala,[30] y últimamente puesta de relieve por Maurice Molho, quien ha descubierto además la importante relación Quevedo-don Toribio.[31] Creo que en 1980 es inútil seguir insistiendo, como todos lo hacíamos hace no muchos años, en la separación de autor y personaje. Tampoco quedan dudas en 1980 respecto de la identidad histórica de don Diego Coronel a base de los Coroneles de Segovia, una rica familia de conversos. Esta relación fue descubierta y puesta de relieve por mí y simultáneamente por Agustín Redondo.[32]

En mi estudio ofrecía una interpretación socio-ideológica de la novela, fundada en la creencia, común entonces, que Quevedo, el aristócrata y cristiano viejo, conservador por excelencia, odiaba a Pablos el cristiano nuevo practicante de la movilidad social, y le destruye sin piedad. Pero, ¿qué pensar entonces del tratamiento que recibe don Diego Coronel, quien, como yo mismo acababa de demostrar, era tan converso y

tan culpable de movilidad social como Pablos? Don Diego no recibe castigo alguno. Yo, para intentar explicar esta anomalía, dije que era difícil atacar abiertamente a las familias adineradas como los Coronel, y que el generoso tratamiento que recibe don Diego a manos de Quevedo era una especie de amenaza velada a los de su clase y casta. La explicación no me satisfizo entonces, pero no se me ocurría otra mejor porque no percibía las limitaciones de mi propio acercamiento a los estudios quevedianos, según el cual todo tenía forzosamente que ser un reflejo de la ideología conservadora propia de un cristiano viejo miembro de la aristocracia. Resulta evidente ahora que los hechos base, de casta y clase, son solo el comienzo de nuestra intelección de un autor, y para lograr que el *Buscón*, por ejemplo, nos rinda sus secretos es preciso atenernos a la situación particular de Quevedo dentro de su clase aristocrática—en el escalón más bajo—y a su situación familiar y las experiencias clave de niñez y adolescencia. Es desde esta perspectiva que quiero volver, finalmente, sobre la cuestión de por qué Quevedo no destruye a don Diego Coronel.

Molho ha demostrado que Pablos practica dentro de la ficción el mismo programa de movilidad social que Quevedo puso por obra en la vida. Según este esquema, don Diego es el representante de aquella clase social a la que Pablos quiere levantarse. Si Pablos es Quevedo, don Diego se convierte ipso facto en el representante de aquel escalofón social a que Quevedo mismo aspiraba. Y aquí entra la importancia de la ficción. Dentro de la obra, Pablos y don Diego pertenecen a la misma casta: cristianos nuevos o conversos. Pablos es un converso pobre que pone su empeño en llegar a ser un converso rico y poderoso, como don Diego. Quevedo era un aristócrata pobre que hizo todo lo que pudo por allegar dineros, tierras, hábito de Santiago y llegar a ser un aristócrata rico y poderoso como don Pedro Téllez Girón. Quevedo, por medio de la ficción, opera una transferencia de lo que en su vida era una función de clase a una función de casta. El elemento común es aquel poderoso caballero, don Dinero. Es así que un hidalgo pobre y cristiano viejo como Quevedo puede identificarse con un pícaro pobre y converso como Pablos, y hacer del converso rico don Diego un personaje relativamente simpático.

Pablos se acerca a don Diego y pretende ascender gracias a su amistad con él, de la misma manera que Quevedo se acercó a don Pedro Girón y pudo ascender gracias a su intimidad con él. Es para poder insistir en estos paralelos que he dedicado tanto tiempo a recordar la personalidad de Osuna, la relación personal con Quevedo, camarada más que criado, el haber Osuna llevado a Quevedo a Italia como don Diego lleva a Pablos a Alcalá, el haber Pablos sisado del dinero que le confiaba don Diego, la acusación de haber hecho Quevedo lo mismo con el dinero de Osuna—lo que podría llamarse la "conexión Judas"—, toda una serie de coincidencias que pueden no ser meras coincidencias. Yo creo que la relación Pablos-don Diego pudo haber sido inspirada directamente por la relación

Quevedo-Osuna, y la destrucción final de Pablos es otro auto-castigo practicado por Quevedo en sí mismo por deseos y pensamientos que el juzgó indignos, como los personajes que hemos visto pedir a Dios la muerte de padres y hermanos mayores. Volveremos sobre esto. Por ahora quiero observar que hasta la aparición este año de un artículo de Gonzalo Díaz Migoyo sobre las fechas en y del *Buscón*,[33] una relación de influencia directa tal como yo la propongo era totalmente impensable por las fechas. Díaz Migoyo arguye que Quevedo pudo haber situado a Pablos narrador en el año 1614, después que don Francisco entró en relaciones estrechas con Osuna y le acompañó a Italia.

En resumidas cuentas, Quevedo no destruye a don Diego Coronel porque don Diego representa todo aquello a que Quevedo mismo aspira, y concretamente a su amigo don Pedro Téllez Girón por añadidura. Y detrás de la figura de don Pedro duque está la de don Pedro hermano mayor.

Pero Quevedo sí destruye a Pablos, y la obra queda como un alegato a favor de la ideología dominante, una condena feroz de la movilidad social, y Quevedo se presenta, como han visto varios, como el portavoz de dicha ideología. Sin embargo, está claro que si Quevedo hubiera creído todo aquello de veras, no podría haber vivido la vida que vivió. La destrucción de Pablos y consiguiente mensaje ideológico responde a dos causas. Primero la necesidad íntima que obraba a nivel inconsciente en Quevedo de expiar su culpa por la muerte de su hermano—transferencia hecha de él a Osuna y de él a don Diego—le impulsó a crear a Pablos en su propia imagen a fin de poder castigarle luego. En segundo lugar, el mensaje ideológico del *Buscón* a favor de la inmutabilidad del orden social es una táctica en la campaña de movilidad que Quevedo practicó toda su vida, como lo es toda su postura de intelectual orgánico de la aristocracia. El mensaje ideológico de las obras está en total desacuerdo con los afanes vitales de la vida.

La crítica socio-ideológica, que tiene grandes méritos, tiene limitaciones también. Lo que he querido hacer es señalar algunas de estas limitaciones por medio de un análisis basado en los datos concretos de una experiencia humana individual, a fin de dar pie a la discusión posterior del gran tema que nos reúne aquí, la relación entre don Francisco, el texto, y el contexto.

Carroll B. Johnson
University of California, Los Angeles

NOTES

1. R. Bouvier, *Quevedo, hombre del diablo, hombre de Dios* (Buenos Aires: Losada, 1945), 2a ed. 1951, p. 15.

2. *Mundo caduco y desvaríos de la edad*, en *OC*, ed. Astrana Marín (Madrid: Aguilar, 1932), I, 456.

3. J. Vilar, "Judas según Quevedo," en G. Sobejano, ed *Francisco de Quevedo* (Madrid: Taurus, 1978), 113.

4. F-W. Müller, "Alegoría y realismo en los Sueños de Quevedo," en G. Sobejano, ed. *Francisco de Quevedo* (Madrid: Taurus, 1978), 238-239.

5. *Sueños*, ed. Cejador, "Clasicos Castellanos," II, 200-201.

6. op cit., 239.

7. Cartas citadas por Jean Vilar, "Judas . . . ," op. cit., p. 112, n. 6.

8. *Hora*, ed. Cejador, *Sueños*, II, 175.

9. Ver por ejemplo su "Sobre un soneto de Quevedfo: 'En crespa tempestad del oro undoso,' ensayo de análisis intratextual," en su *Semántica y poética (Góngora y Quevedo)* (Barcelona: Crítica, 1977).

10. C. Arango, *El zumbido de Quevedo* (Palma de Mallorca, 1973), 15.

11. L. Astrana Marín, *Vida turbulenta de Quevedo* (Madrid: Gran Capitán, 1945), 30.

12. *Sueños*, ed. Cejador, I, 150.

13. Rechazo, desde luego, la interpretación de A.A. Parker, que coloca el soneto dentro de la ortodoxia postridentina, que autorizaba rezar por la muerte de los parientes para heredarles, dentro de ciertas circunstancias. Ver "La agudeza en algunos sonetos de Quevedo: Contribución al estudio del conceptismo," en G. Sobejano, ed. *Francisco de Quevedo* (Madrid: Taurus, 1978), 54-56.

14. Ver sobre esto Francisco Ayala, "Hacia una semblanza de Quevedo," en su *Cervantes y Quevedo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), 270.

15. A González Palencia, una serie de artìculos en *B(R)AE*, 15 (1928); L. Astrana Marín, *Vida turbulenta* . . . ; Molho, "Cinco lecciones sobre el *Buscón*," en su *Semántica y poética* (Barcelona: Crítica, 1977), 98-99.

16. Citado por A. Fernández Guerra, "Documentos," *BAE*, 48, pp. 661-662.

17. ibid., 662.

18. M. Molho, "Cinco lecciones . . . ," p. 99.

19. F. Zazzera, *Giornale . . . nel felice governo dell' Eccmo. D. Pietro Girone, Vicerè del Regno di Napoli, dalli 7 di luglio 1616*, citado por A. Fernández Guerra, "Documentos," *BAE*, 48, p. 631.

20. P.A. de Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo* (Madrid: Sancha. 1794), 64.

21. *Vida de Marco Bruto*, *BAE*, 23, p. 129.

22. Carta citado en Eugenia Levi, "Per la congiura spagnola contro Venezia nel 1618," *Nuovo Archivio Veneto*, 2a serie, 17 (1899), 24. Ver también J.O. Crosby, "Quevedo's Alleged Participation in the Venetian Conspiracy," *HR*, 23 (1955), 249-273.

23. "Valerio Fulvio," *Castigo Essemplare di Calumniatori* (Venecia, 1618), citado por A. Fernández Guerra, "Documentos," *BAE* 48, p. 652.

24. *BAE*, 23, p. 202.

25. Citado por A. Fernández Guerra, "Documentos," *BAE*, 48. pp. 653, 670.

26. Ya Jean Vilar observó estas asociaciones en "Judas según Quevedo . . . ," p. 112.

27. *Sueños*, ed. Cejador, I, 142.

28. Ver J. Vilar, op. cit., p. 108, n. 6.

29. R. Lida, "Pablos de Segovia y su agudeza," en G. Sobejano, ed. *Francisco de Quevedo* (Madird: Taurus, 1978), 207.

30. F. Ayala, Observaciones sobre el *Buscón*," en su *Cervantes y Quevedo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), 232.

31. M. Molho, "Cinco lecciones . . . ," p. 126.

32. C. Johnson, "El *Buscón:* Don Pablos, don Diego, y don Francisco," *Hispanófila*, 18 (1974), 1-26. Augustin Redondo, "Del personaje de don Deigo Coronel a una nueva interpretación del *Buscón*," *Actas de Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. Maxime Chevalier et al. (Bordeaux: Institut d'Etudes Ibériques et IbéroÀmericaines de l'Université de Bordeaux, 1977), II, 699-711.

33. G. Díaz Migoyo, "Las fechas en y de el *Buscón*," *HR*, 48 (1980), 171-193.

The Decline of the Humanist Ideal in the Baroque: Quevedo's Attack on the *Refrán*

Judgments on the meaning and value of Baroque art and culture are still greatly varied and confusing for almost everyone. The statement that "Life is a dream and dreams are [only] dreams" is a nice thought and is conveyed to unnumbered undergraduate and graduate students to their satisfaction in its pretty poetry and solemnity. But a reasoned study of the Spanish Baroque will reveal that it is also a statement unmatched in nihilism and despair. From the grandiose grotesqueries of Góngora early in the 17th century through Quevedo in the middle and finally to Calderón toward the end, it is possible to document a systematic and consistent anguish in men's lives and hearts expressed in their varied and yet related motifs and styles.

All this is common knowledge, but we need further and more exact documentation to understand more clearly what precise motives drove men to these extremes of disillusion and desperation. A study of Quevedo's attitude toward the refrán—and a similar attitude in many other writers—will provide an interesting approach to the problem.

The cult of the *refrán* in the 16th century reflected an essential aspect of humanism and the Renaissance, and can be linked to such issues as the theme of the "dignity of man," the proliferation of bucolic expression with its bland and virtuous shepherds and exaltation of nature, the capacity for communication and affection that we discover in Lazarillo, etc. It had, of course, as Américo Castro revealed, a major catalyst in Erasmus, but cannot be limited to him alone and indeed belongs absolutely to that entire celebration of nature whether in the eclogues of Garcilaso or in the discovery of urban and secular nature in the *Celestina*. It expressed, in short, that devotion to and belief in mankind which, whatever the exceptions to the rule, especially in Spain, was central to what we call Renaissance. We should dwell briefly on this matter so as to better appreciate how what was so cordially exalted in the Renaissance come to be so earnestly impugned by Quevedo in the Baroque. Erasmus will serve as well as anyone to clarify the general character of the *refrán* for his time and to explain how the concept of popular wisdom constituted a central matter of the 16th century—more in Spain than elsewhere, as Castro pointed out—and how the *refrán* itself was so significant a sign of this ideal.

In first place always comes the mention of the great age and dispersion of the *refrán*, which justifies both its stylistic excellence and its content of eternal truth. In Castro's translation from the *Adagia:* "¿Qué más

verosimil argumento que el que por tan largos años han aprobado tantas naciones, tantos pueblos, tantas ciudades y villas? Estoy por dezir que los refranes significan en cierta manera naturalmente. Pues aunque se trasladen de una lengua en otra lengua, son rescibidos y se persuaden con ellos. . . ." "Es grande maravilla que se acaben los superbos edificios, las populosas ciudades, las bárbaras pyrámides, los más poderosos reynos," and Juan de Malara adds how extraordinary it is that this "Philosophía vulgar siempre tenga su reyno dividido en todas las provincias del mundo." The meaning of this is quite clear. The *refrán* emerges from beyond time, outlasts all manifestations of civilization, and is transmitted orally through eternity in the mouths of the simple and unlettered: that is to say, Nature (or God) speaks directly in the words of the *vulgo*. This perpetuated such an exalted view of the proverb as to call it "evangelio abreviado. . . ." ". . . Nasciendo en los hombres hechos por la mano de Dios una manera de profesión de sabios. . . . Assí vino la sciencia por sucesión . . . de padres a hijo; y porque mejor quedasse impressa la figura de tal philosophía, hiciéronse ciertas proposiciones, o verdaderas o probables . . . dándoles un particular nombre de refranes. . . . El vulgo . . . dezía él también cosas altas, aunque disfraçadas en el lenguaje de sus proverbios" (*Hacia Cervantes*, Madris, 1967). A number of qualities are not ascribed to the refrán: stylistic excellence, brevity, etc. It's great age, absolute truth and divinely inspired character, however, are its salient qualities in the 16th century, and it will be these that the Baroque will engage directly.

As for Quevedo's vivid appreciation first of this basic Renaissance tenet and then his very Baroque reaction to it, I studied this master some years ago without realizing its implications for the *Baroque*. I will return to it now discussing its deeper meaning which has become clear to me through the years. The three main documents dedicated to this theme, among a host of other mentions scattered throughout his work, are the *Sueño de la muerte* (1622), the *Entremés de los refranes del viejo celoso* (1624), and the *Defensa de Epicuro* (1635). To take the *Entremés* first, Quevedo avails himself of a novel device, namely to endow the old folkloric figure of the "viejo celoso" (mostly connected to Cervantes, here), with a mania for proverbs, a trait not unnatural, however, throughout old people in folklore. This will permit the satirist to effect the disgrace and death of that very "sabiduría popular" which engages his well-known aggressiveness. In direct and conscious view, then, of Erasmus and the entire Renaissance concept, Quevedo launches his assault here against the central character of the *refrán*, its great age. The combining of the age of the "viejo celoso" with the hoary longevity of the proverb permits this novel juxtaposition; that is, they are both ancient, infirm, impotent and useless ("clueco" and "potroso" in Cervantes): "este maldito/cada palabra es un refrancito/cuanto habla dice/ son bexeces,/repitiendole mas de dosmil veces." In the spirit of the *entremés* the proverb will deserve such epithets as "nezedades boberías

. . . inoranzias frialdades." The old man—as if hearing Erasmus' words more than a hundred years after his death—will defend himself saying that "los mas antiguos son los berdaderos," even as his wife accuses him: "Sois un bexete clueco echo de baro/deposito de tos i del cataro," and most important, "todo refranes como el dueno gueros." Finally, his executioner will advise: "agora biexo os abiso/que si os alcanzo os hare/ que pagueis buestro delito," the crime being the habit of *refranes*. Quite a remove from the 16th century of burgeoning humanism. To be sure the spirit of the *entremés* permits this aggression, exaggeration and caricature, but as we shall see the century itself was little less condemning of the *refrán* and popular wisdom. The meaning of all this is quite clear: the antiquity and longevity of the proverb which in the view of the Renaissance justifies its pretension to validity and philosophic truth, becomes in the Baroque a principal reason for its invalidity and falsity. The proverb is "clueco," like Cervantes senile old man; never was of any worth, according to Quevedo. God, who in humanism was thought to speak through the mouth of the *vulgo*, has completely absented himself in the Baroque, replaced by the devil, as we shall see in Gracián. This really means that the Baroque has turned against nature itself; indeed, that its most subtle minds in turning against Nature, have turned against themselves, against their very humanity. More than simple mockery of the rustic, which is immemorial, this goes straight to the heart of Baroque anguish; ever seizing on the great promise of the past, it cannot be recaptured. That is really the essence of Baroque gloom: the inevitable continuation of Renaissance forms and spirit together with their now inaccessibility. It is ever a wrenching struggle. Raimundo Lida, examining Quevedo's last letters, discovered that the satirist's most intimate and final thoughts express an awesome and agonizing spectacle of a "lucha contra sí mismo: "Pues si antes de preguntarnos qué es Quevedo para nosotros, nos preguntamos qué fue Quevedo para sí mismo, una imagen nos sale al paso, violenta entre todas: la de Quevedo contra sí," words which faithfully reflect the entire age's spirituality and explain its well known unease.

Nature or the most direct treatment of Nature, mostly in the bucolic, underwent a severe transformation in the 17th century. The pastoral novel petered out in 1633 (*Los pastores del Betís* of Gonzalo de Saavedra), after a steady decline and decrease in quality and number. Góngora's grandiose pastoral pageantry throughout his serious work can be considered nothing but a caricature thereof. Lope de Vega is certainly the most prolific of bucolic authors of the age but is, as we shall see presently, an exception for his time. Certain other bucolic poets, Francisco de Figueroa, Trillo de Figueroa and some others, sustained for a time the great Renaissance bucolic impulse, even while dilute pastoral elements filtered into otherwise rather "courtly" pastoral novels which appeared as the century advanced. The pastoral drama, which had such a clamorous success in late 16th century Italy, was little fitting to the spirit

of the *comedia*. And as for Quevedo, as Emilio Carilla has shown, he is practically silent in bucolic terms, allowing only a brief mention in his *Anacreon*. Something of temperament, no doubt. It is hard to imagine the daughty satirist revelling in scenes of green swards, river banks, and sad shepherds, except in parodic terms like Góngora. But it is also inescapable that the great Renaissance enthusiasm for Nature is dying. Quevedo is witness to this too by his very silence.

To go on with the *Sueño de la muerte* we are engaged now with what is perhaps most central to the *refrán*'s character, its pretension to universal and philosophic truth. The matter of great age is not the main issue here. Quevedo ranges widely over the whole world of vulgar sayings, proverbs and similar, concerning which—like Góngora—he is an accomplished master, and allows them to indict popular wisdom from their own vantage. The "Rey que rabió" can serve as an example. "No ha habido tan desdichado rey en el mundo, pues no se acuerdan dél síno vejeces y harapos, antigüedades y visiones. Y ni ha habido rey de tan mala memoria. . . . Han dado en decir que rabié, y juro a Dios que mienten." Or Mateo Pico ("No dijera más Mateo Pico"): ¿"Cómo sabéis que no dijera más Mateo Pico? . . . Pues si yo viera vuestras insolencias . . . ¿no dijera más? Dijera más y más, y dijera tanto que enmendárades el refrán, diciendo: 'Más dijera Mateo Pico.'" Agrages, of "Ahora lo veredes, dijo Agrages": "Mira bien que no he dicho tal. Que a mí no me da nada que ahora ni nunca lo veáis." And so forth, concerning the proverbial figures of fantastic cast. The real folk, Juan del Encina, whom Quevedo will recall vividly when he comes to lament the "proverbial" Epicurus, and Enrique de Villena, are equally ardent about the lies perpetuated around their names: "Los disparates de Juan del Encina" elicits: "Pues en cuanto a decir necedades, sacadme un ojo con una. Ladrones, que llamaís disparates los míos y parates los vuestros," and Villena bitterly confesses his own reduction to the character of "nigromántico" in the popular mind: "no te advierten que soy aquel famoso nigromántico de Europa?" This is quite a novel way for the satirist to express his animus against proverbs, but again a most effective one: the case is dramatized by declarations from the mouths of the "refránes" themselves: it is all lies. No such truth as the *refrán* proclaims ever was. This indictment together with the condemnation of the justification by age forms a nicely rounded destruction of the *refrán*'s presumed value; we can scarcely seek any further value in the concept of popular wisdom after that.

Góngora's twisting and distorting of the great models from the ancient world and Garcilaso are no different in their ultimate meaning: rather than being an attempt to improve on those great models from Garcilaso or antiquity, his long works in the cultist vein constitute a wholesale attack on the great humanist past, an annulment of everything they stand for: harmony, simplicity, clarity, humanity, in short. The tone of irony and "sorna" is constant: "dulces escorpiones," indeed. Góngora

and Quevedo, who fought and maligned each other unendingly in the 17th century, nevertheless *had* to share this century's compulsion; there was no escape from history for them.

But there is yet another issue around the school of "cultismo" which urges out attention. What is the meaning of a declared style of poetry so involved and distorted as to wrack the minds of the best of us to decipher it (Dámaso Alonso's description of cultist verse as conceived in a style of "deslumbrante claridad" does not, I imagine, convince many today)? And what does it mean that Góngora (and I can see that terrible visage in the Boston Museum staring down at us at this moment) deliberately formulated a poetry for even less than the "cultured few," indeed for practically no one except those determined devotees who could give the time to it? The answer is, obviously, that he was declaring his entire disbelief in the capacity of men to read literature, that is to participate in humane letters, in humanity, in which case his attitude is no different than Quevedo's own scorn of humanity in his indictment of the *refrán*. How different is Cervantes' attitude toward his own main work, where even "los niños lo manosean." We shall return to this directly.

The full title of the *Defensa de Epicuro* is revealing: *Defiéndese Epicuro de las culumnias vulgares* (1635). Defenses and rehabilitations of the great Greek were of course fairly common from the early days of the Renaissance, a notable example being the treatise of Pedro de Valencia (1555–1620), a work of notable fairness and objectivity as can be gathered from Marcial Solana's description in his *Historia de la filosofía española: Epoca del Renacimiento*. Quevedo's principal motive however, is not simply rehabilitation, rather once more a condemnation of the falsehoods inherent in popular thought. Epicurus, indeed, though far remote in history, is seen to be victimized in quite the same way as Quevedo's own compatriot Juan del Encina: "A mi ver es tan ajustado el caso, que se pueden consolar el uno con el otro, y desengañar a todos del agravio sin razón de entrambos." They are not quite the same, indeed, since Epicurus had invited the hostility of certain ancient thinkers who themselves created the legend of the promoter of the lascivious and sensual way of life, against the real truth of the case, an Epicurus as ascetic and abstemious as a stoic. But then this infamy was passed on by the vulgar and porverbial mind, which, despite the repeated defenses and explanations of unnumbered writers, Pagan and Christian, down through history, perpetuated the lie forever, even up to the present day, with its Epicurean restaurants and the like. Thus, in yet another way, Quevedo felt and expressed his Baroque distrust of mankind. If nothing else it will misread your character and your deeds and reduce you forever in posterity, adjust you to a mere "común proverbio" or destroy you with "hablilla," as the satirist states in the *Defensa*.

Gracián, finally, will sum up the essence of the entire matter. We have seen how implicitly in Góngora and then explicitly and dramatically in Quevedo, the humanistic sense of the Renaissance has been set on its

head in the Baroque, and how this loss of faith in humanity and the individual has set up a conflict which serves to explain a main sector of Baroque "pessimism" and "disillusion." (quite simply, a mortal "lucha contra sí mismo," just as for the individual Quevedo). Gracián, summing up and characterizing his age, will define in exact and clear terms what we mean here, and indeed, Gracián is quite the proper one to give us this definition. We see it obliquely in the *Agudeza*, with its especial admiration for Góngora, and elsewhere, but with particular clarity in his very own style, tortured and complex and yet not without a certain perverse art in prose as Góngora in verse. What, indeed, is the fascination that these two styles can sometimes still preserve for us? I think it is clear. They evince powerful exercises of intellect at the expense of poetry and art. This is indeed the main quality of the great foursome of the 17th century: immense—though tormented—intellectual constructs, with Quevedo probably the master of them all in art. Gracián, then, is ideal for our purpose, since he closes the circle and stresses that other great support of the value and truth of the *refrán*, its status as the word divine, the mind of God speaking through the common man, the *refrán* as an "evangelio abreviado": "Que por ningún acontecimiento se diga que la voz del pueblo es la voz de Dios; sino de la ignorancia y de ordinario por la boca del vulgo suelen hablar los mismos diablos." With this it is obvious how we have reached the end of the Renaissance; how divinity working through the deeds of men has departed them completely. Gracián may have the notion that he is expressing the ideal of the sage confronted by the masses, like Góngora and Quevedo before him. But his mind is on Erasmus' and Malara's ideal of the Renaissance, and he is in full-blown opposition to it.

It remains now to consider the other side of the coin, the line from Cervantes and a few others, who were able to resist the general crash of culture and collapse of belief typified by those we have described. Despite a tone of irony and criticism inevitable in his time, there is no doubt that the Sancho of the second part of the *Quijote* represents a triumph of rustic wisdom, a triumph, that is, of the truth of what the refrán was supposed to represent, and thus a continuation—with all its reservations—of the basic Renaissance faith in men. Again, even "los niños lo manosean." Maurice Molho reached the conclusion (*Cervantes: raíces folklóricas, 1976*) that the human and literary reality of Sancho consists just in this absorption of elements out of real vulgar life, testifying to both Cervantes' continuing adhesion to Renaissance values and "sabiduría popular" as well as to his capacity—how could it be otherwise?—to derive these values from real life experience. But Georg Lukács in 1920 had made it clear enough: the realistic novel's basic function was to reflect "histórico-philosophic" reality, the real conditions of life in the epoch. Cervantes' espousal of Renaissance values combined with the inheritance of techniques of realistic prose (from the *Celestina* and picaresque, of course) made such a thing possible. Castro had

already seen this in historical and literary terms; Molho now demonstrates it according to more recent structuralist principles.

But there is, in fact, perhaps as always in times of decline (the schoolmen of the Middle Ages, for example), an undercurrent of rational good sense that, although embattled and mostly ineffective against the general tide, still preserves some balance in the course of history, or at least persists underground until history, hopefully, can right itself. Lope de Vega after Cervantes maintains something of the same equilibrium. Particularly impressive, since it was his final judgment on his age, his "summing up" of his own work and the course of culture and literature in his century, are his words in the 4th act of the *Dorotea*. These have been thought to be merely a general criticism of Gongorism, but a careful examination of them will show that they constitute more an attempt to puzzle out the peculiarities of his time, the Gongorine phenomenon in particular but the whole range of late Renaissance expression including his own. His conclusions, amid continual self-parody and even of his own *comedia*, are that Spain has reached the end of an era, that the forms and spirit of the Renaissance are exhausted. But there is a tolerance and an irony—self- and national—that herald some promise for the future. How different from the savage attacks of Quevedo on Góngora and Gongorism. An altogether marvelous subject for a doctoral thesis—if there is a graduate student left to do it—is precisely the Lopean stance against his time as shown here in his *Dorotea* but also in many other places in his work. He strikes me as, even more than Cervantes, the one with the clearest vision of the reality of culture and literature in his time.

Similarly, amid that "mortal flora parásita" of "ringorangos moralizantes" and other oddments stretching out in prose fiction toward the end of the century, one is able to discover some attempt to preserve coherence and clarity. Salas Barbadillo and Castillo Solórzano are not very good writers of novels, but better than most others, and they do manage a style reasonably clear and logical—following Cervantes, not Quevedo—which is a necessity for the prose fiction form. Valbuena Prat even observed in Salas Barbadillo's *La hija de Celestina* (1612) that "Es curioso el elogio a los refranes en el centro de la novela," concerning a passage which is indicative of a still surviving modicum of adherence to a Renaissance ideal:

> Bien sabrás hasta agora a ningún refrán castellano se la ha cogido en mentira; todos son boca de verdades; más vale la autoridad de uno de éstos, mayor doctrina encierra que seis sabios de los de esta edad (*La novela picaresca española*, ed. A. Valbuena Prat, 5 ed. [Madrid, 1966] p. 888b).

This was in reference to "Quien bien ata bien desata."

And so Spain's declining century wound toward its close. Of course political (not to mention social, economic, etc.) decadence accompanied the cultural and literary one, and Quevedo is an excellent witness to

both. Noting on his deathbed that "los sucesos de la guerra me parecen a los de mi convalecencia," he bears witness to the political decline of his country. Spain is dying with him. And as early as 1600, in one of his typical "prematicas," observing that "Primeramente, se quiten todos los refranes y se manda que ni en secreto ni en palabra se aleguen," he echoes that sense of humanistic decline. The two areas of decadence are of course inseparable.

Herman Iventosch
University of Arizona

Ideología y genética textual en el *Buscón*

1—Una ficción centrada en torno a un calendario festivo:

Las indicaciones que nos da Quevedo tocante a la manera como el relato se va desarrollando en el tiempo son relativamente escasas y no constituyen un conjunto coherente. Notaremos sin embargo algunas excepciones: la anécdota cuya víctima es Poncio de Aguirre se sitúa por Navidades (p. 24), la fiesta del *rey de gallos* durante el Carnaval, (p. 26); Pablos y don Diego llegan a casa de Cabra el primer domingo después de Cuaresma (p. 32) y allí se quedan hasta la entrada de la cuaresma siguiente (p. 46); después de cuarenta diás de descanso (p. 49) y, aparentemente, tres meses de vacaciones (p. 50) los manda don Alonso a Alcalá "a estudiar lo que le(s) faltaba de gramática." De aquí en adelante los indicios temporales desaparecen, aunque se puede observar que los datos referidos por el Libro Segundo se desarrollan en cuatro diás y aquellos de los tres primeros capítulos del Libro Tercero en poco más de un mes.

En tales condiciones, es lícito preguntarse qué papel desempeñan esos escasos indicios temporales en la narración. Nos consta entonces que relato y jalones temporales están relacionados en torno a unos elementos temáticos; así es como la descripción de Cabra, auténtico esqueleto vivo ("si se descomponía algo, le sonaban los huesos"), con los ojos marcados por el hambre ("los ojos avecindados en el cogote que parecía que miraba por cuévanos"), cuya voz apenas si se oye ("la habla ética"), calificado de "Licenciado Vigilia" y de "hambre viva," hace coincidir dos figuras tradicionales: por una parte, la figura de Cuaresma, que se nos puede presentar bajo la forma de una vieja mujer "chupada y larga" (1), a quien se parte en dos (el rito de "partir la vieja") a mitad o al fin de Cuaresma, o de un personaje por el estilo pero asexuado como en el cuadro de Brueghel (*La Cuaresma y su séquito*), ambigüedad folklórica a la cual me parece remitir la bivalencia semántica del nombre feminizado (*Cabra*) del licenciado; y, por otro parte, la figura de Judas ("pelo bermejo [no hay más que decir para quien sabe el refrán]"). Es interesante observar que, en las tradiciones españolas citadas por Caro Baroja, se celebraba el fin del período de abstinencia con el sacrificio de uno de los dos personajes. Cuando se considera que el contenido del conjunto del episodio consiste en una concatenación de consideracoines, chistes y anécdotas cómicas sobre el tema del hambre y de la avaricia cuajados además de unos indicios textuales convergentes (*tabillas de San Lázaro, lacayuelo de la muerte, Vigilia, viernes, ayunos, penitencias, cuarenta*), se puede concluir que la ficción no está arraigada en un tiempo narrativo de tipo lineal, sino que, al contrario, resulta ser

el producto de las connotaciones de un calendario festivo organizado de manero cíclica.

Tal es el caso también del primer episodio que, en el texto, viene señalado por un indicio de tipo temporal, o sea aquél en donde está implicado Poncio de Aguirre. Obsérvese en efecto que se trata de una burla que le hace a Pablos un alumno compañero suyo y que se puede considerar como una parábola de la inocencia y de la malicia ("Advierta v. m. la inocente malicia") en los diferentes niveles textuales (inocencia del actante, malicia de don Diego, malicia del narrador, malicia cómplice del destinatario). Pero se da el caso (¿efecto de la casualidad?) que este episodio se sitúa "uno de los primeros (diás) que hubo escuela por Navidad," lo cual no deja de evocar la fiesta del "obispillo de los Inocentes" (2).

Añadiendo la fiesta del *rey de gallos*—de la cual hablaré más tarde, o sea el segundo de los dos solos episodios explícitamente señalados por un indicio temporal—se conocerá que el ciclo de que se trata es el ciclo de las festividades carnavalescas, ya que se relacionó muchas veces la fiesta de los Inocentes con las Saturnales en Roma y que era ésta una de las fiestas escolares del invierno, como lo señala el texto de los diferentes interdictos que se suceden del siglo XIV al siglo XVII (". . . no tiren harina ni tierra, ni ceniza, ni otras inmundicias, ni se hagan caer los unos a los otros ni traigan al obispito danzando por la iglesia," 23 dic. 1541; "Repugna a la sanctitud y religión de las iglesias los bayles, juegos, dáças o catares deshonestos y representaciones para el dia de Corpus Christi, de Navidad o otros solemnes . . . y si en alguna o algunas de las dichas yglesias se ha acostumbrado hazer obispillo el dia de los Inocentes [. . .] mandemos que de oy en adelante no se haga," Cadiz 1591) (3).

Pablos rey de gallos

La fiesta del rey de gallos se relaciona tradicionalmente con la comunidad de los niños en el ambiente escolar de la Edad Media. El Jueves Gordo, éstos en efecto se encargan de organizar, dentro de las festividades del período de Carnaval, las peleas de gallos o "las corridas de gallinas," de tal modo que aquel día vino a ser, a partir del siglo XII, la gran fiesta de las escuelas, en toda Europa (4). Está atestada bajo diversas denominaciones en Francia: *Saint Sabot, fête des ratons, Jeudi-Jeudiot, Jeudi Ardent* y se pueden reconocer algunos de sus principales componentes en ciertos juegos o tradiciones enfantiles actuales tales como *Colin Maillard*, la *Gasllina ciega*, o la *piñata* (5), esta olla llena de dulces que se cuelga del techo para romperla a palos con los ojos vendados, en los bailes del primer domingo de Cuaresma.

Son relativamente abundantes los testimonios que de ella tenemos a través de los textos de la literatura española del siglo de Oro, las encuestas sobre la poesía popular francesa, o las observaciones más recientes de los folkloristas, reunidos y analizados por Julio Caro Baroja (6) y Claude Gaignebet.

Indicamos en el cuadro adjunto las distintas fechas en las que se

celebra, ya que no es el Jueves Gordo en todos los casos, aunque sí en una proporcion de casi un 40 por ciento (8 de los 21).

A—Textos españoles del Siglo de Oro:	Fiesta relacionada con grupos escolares	Fechas
Góngora (*Romance*)	—	Carnestolendas
Vicente Espinel, *Vida de Marcos . . .*	+	id.
Avellaneda, *Don quijote*	+	id.
Quiñones de Benavente, *Entremeses . . .*	+	San Blas
Quevedo, *Buscón*	+	Carnestolendas
B—Tradiciones españolas:		
(Provincias de) Zamora	(quintos)	San Anton
Soria	+	Jueves lardero
Guadalajarra (Aljondiga)	+	id.
Alcarria	+	febrero
Orense	+	Jueves lardero y jueves de la semana anterior
Asturias	+	Domingo gordo
Burgos	(mozos)	San Blas
Vidangoz (valle pirenaico)	+	Jueves anterior (?) a la Cuaresma
Vizcaya	+	Jueves Gordo
C—Tradiciones francesas:		
departamento de la Somme	+	Jueves Gordo
Aisne (Chausy)	+	id.
Isère	+	Sexagésima
Ardennes	+	Jueves Gordo
Abbeville (")		Lunes Gordo
Eure et Loire	+	Los tres días gordos
Bretagne		Martes gordo

Observaremos sin embargo que la celebración se sitúa siempre antes de que empiece la Cuaresma, lo cual no deja de ser muy significativo, como lo veremos más adelante.

Se caracteriza por las siguientes ceremonias:

1—Sacrificio de un gallo

2—Designación de un rey de los niños, y, en ciertas tradiciones francesas recogidas por C. Gaignebet, de un ministro del rey (capio), que es el primer alumno que se ha apoderado del animal vivo que corre.

El ordern cronológico de las dos ceremonias es reversible.

El sacrificio del animal se lleva a cabo con arreglo a tres esquemas distintos:

Esquema 1: se organiza una "corrida de gallos" y los alumnos tratan de matar al animal con garrotes, espadas o palos.

Esquema 2: se ata al gallo a una maroma entre dos árgoles, dos ventanas o dos balcones de una calle y se trata de matarlo con palos o de descabezarlo a dedo.

Esquema 3: se le entierra dejándole sólo fuera la cabeza y los niños se esfuerzan por decapitarlo.

Esquema 4: pelea de gallos.

En los esquemas 2 y 3, los niños tienen vendados los ojos en ciertas tradiciones. En otras, se yuxtaponen dos esquemas (3 + 2; 1 + 2).

No podemos dejar de relacionar las modalidades diversas de las ceremonias del sacrificio con los varios procedimientos utilizados para designar al Rey. Se trata:

1—Ya sea de una elección: por el maestro (el mejor alumno en latín por ejemplo), por sus compañeros, a suertes (en el *Buscón*, sucesivamente por el maestro y a suertes).

2—Ya sea de una coronación alcanzada por una hazaña del propio alumno (el que mata al gallo, el que lo agarra), o bien, en el caso de la pelea de gallos, del dueño del vencedor.

La equivalencia *hombre/animal* que se nota en el último caso es sumamente interesante ya que está atestada en otras ocasiones: así es como, en ciertas tradiciones francesas, se proclama Emperador al animal vencedor o se pasea como tal el más hermoso gallo del pueblo, recordándonos el rito de entronización de los reyes de papagayos en las cofradías de ballesteros cuando se trata en realidad de matar anualmente al viejo Rey. Esta confrontación de dos monarcas, o dos poderes existe en efecto en no pocas tradiciones: en Noirmoutiers (Francia), el Rey del año anterior es quien corona al nuevo rey de los niños; en Zamora los quintos salientes ceden el mando a los entrantes (7). Dentro de este contexto general, la función ritual simbólica de la pelea de gallos se nos presenta como el simulacro dramatizado de la lucha del hombre por el poder. Estos fenómenos de identificación del hombre y del animal están transcritos en los juegos especulares de la semántica en un imaginario social en donde el *gallo* vencedor *Rey de niños* viene a ser la representación homóloga del *niño rey de gallos* y en donde el muchacho de ojos vendados que caza las aves de corral se nos aparece como una *Gallina ciega*. Así es como la significación auténtica de las funciones rituales se oculta y se hace ver en las codificaciones del discurso folklórico.

Estas primeras observaciones nos llevan a plantear la cuestión de las finalidades de este rito de sacrificio. Para Claude Gaignebet, el gallo es

una de las figuraciones más antiguas del Carnaval: "Disfrazadas de Gallos es como todas las cofradías de Carnaval conocidas por el nombre de cofradías de locos se visten, tocándose sus miembros con una gorra llamada "*coqueluchon*". Según las más antiguas iconografías que de ella tenemos, es una caperuza rematada por una cabeza de gallo. Andando el tiempo, el *coqueluchon* solo sólo conservará en su remate en punta una cresta roja dentellada. En la obra de Brueghel, las dos formas aparecen juntamente (. . .). Se esperaba del *coqueluchon*, una protección contra las enfermedades de la garganta entre las cuales la "Coqueluche" (8), concepción que parece confirmar Van Gennep cuando cita varios casos en los cuales se mata a un gallo para enterrar al martes de Carnestolendas (9). Las afirmaciones anteriores hacen muy fidedignas las siguientes explicaciones de Covarrubias: "La razón porque se ha introducido el corre de los gallos por Carnestolendas según algunos es porque se han comido aquellas fiestas las gallinas y porque no quede solo y buido (. . .). Otros dicen significar en esto la mortificación del apetito carnal, por cuanto esta ave es luxuriosa y con tanta furia que el hijo mata al padre sobre cuál de los dos subirá a la gallina," y de Alexo Venegas (10): "Carnestolledendas quiere dezir privacion de carnes y a esta causa se corren los gallos que son muy lascivos, para significar la luxuria que debe ser reprimida en todo tiempo, y especial en quaresma."

En contra de esta interpretación, Julio Caro Baroja recuerda que "el gallo es (. . .). especie de símbolo de la vida, el expulsor de la muerte, de los espíritus malignos, diablos, brujas et. . . . en el folklore indogermánico en general" (11). Por lo tanto es importante la localización de esta fiesta en el calendario anual, ante de la Cuaresma, o sea del principio de un período en que el miércoles de ceniza, el carnaval, bajo unas denominaciones diversas se sentencia a muerte, se entierra, o se quema (12).

En efecto, la significación del gallo como expulsor de la muerte es sólo aparentemente contradictoria con las opiniones referidas por Covarrubias y Alexo Venegas en la medida en que, en todos los casos, lo vemos directamente relacionado con un rito de exorcismo ya sea por su carácter intrínsico, ya sea por la mediación de su sacrificio. Ateniéndonos a las diversas tradiciones atestadas, podemos afirmar que todo nos incita a pensar que, para que pueda expulsar al diablo y a la muerte, el gallo tiene que ser sacrificado, revelándose por lo mismo la función de redención que cumple. Dentro de tal simbolismo, se nos presenta como el vector de una vida renovada, pero juntamente como la suma de todo el mal del universo que asume para mejor redimirlo. Parece corroborar esta hipótesis el hecho de que la figura del gallo se pueda relacionar con el mito del hombre salvaje (13), que sigue representado en los días actuales en algunas festividades carnavalescas del Sur de Francia bajo la forma de muchachos barnizados con miel y cubiertos de plumas de aves de corral (14), patentes encarnaciones del Mal que la colectividad exorciza por el medio de aquellas ceremonias rituales. Esta eventual relación del gallo y del mítico hombre salvaje emplumado nos llamará

todavía más la atención si nos acordamos del castigo tradicional que se daba en España a las hechiceras, a las cuales se enceraba y cubría de plumas antes de llevarlas a las hogueras. De tal modo que, cuando Pablos se nos presenta como rey de gallos, montado en un caballo "mustio y ético," la representación producida por el texto entraña una doble connotación, o mejor dicho, implica dos referentes de lo imaginario social contemporáneo: el primero nos remite, como advertencia liminar del relato, al destino de su padre que muy posiblemente el mismo personaje tendrá que compartir, o sea el paseo que como sentenciado dará por las calles públicas, montado en un asno y azotado por el verdugo; el segundo a la naturaleza satánica de su madre y a sus ocupaciones de bruja. El disfraz de Pablos cumple de esta forma una función tradicional; haciéndole asumir este papel, la instancia narrativa lo condena *ipso facto* a la exclusión social y a la muerte ritual. En el plan de la narración, este episodio constituye uno de los jalones principales del sistema de prolepsis de la diégesis, anticipándose en él las noticias de la carta mandada a su sobrino por el verdugo de Segovia: "Vuestro padre murió ocho días ha con el mayor valor que ha muerto hombre en el mundo; dígolo como quien le guindó. Subió en el asno sin poner pie en el estribo (. . .). De vuestra madre, aunque está viva agora casi os puedo decir lo mismo; que está presa en la Inquisición de Toledo . . ." (p. 92).

Si nos volvemos en efecto al texto del *Buscón*, observamos que se trata de una evocación mutilada, desconectada aparentemente de un contexto capaz de conferirle su significación ritual, aunque su desenlace parece coincidir con algunos componentes atestados en ciertas tradiciones (el rey sale despojado se sus vestidos, de resultas de violentas riñas; cf. *Juegos de niños* de Brueghel) (15).

Si tenemos en cuenta sin embargo lo que Eliseo Veron llama la gramática de la recepción que implica al narratario instituido intratextualmente y sobre la cual se fundamenta la estrategia de la comunicación, consideraremos que cualquier elemento del sistema funciona metonímicamente y reconstituye, en el texto, la figuración de la totalidad de este sistema (16). En este plan la evocación del muchacho caballero en su rocín tiene dos referentes extratextuales: el primero, directo, nos remite al paseo de los reyes de escolares traditionales en Europa, el diá del Jueves Gordo; el segundo al conjunto de todos los textos "gestuales y verbales" de aquella fiesta tradicional y a sus funcionamientos dentro de lo imaginario social.

Si, precisamente, se *allana* el texto del *Buscón*, privándole del relieve narrativo que le pudiera dar el orden estrictamente cronológico de su narración, se nos aparece, por lo menos en su primera parte, una organización centrada en torno a un calendario festivo:

1—Episodio de Poncio de Aguirre	*Obispillo de Inocentes—Diciembre*
2—Episodio del rey de gallos	*Jueves Gordo*
3—Hospedaje en casa del licenciado Cabra	*Cuaresma*

4—Comida en casa de Cabra *Cena*
5—Novatada en Alcala *Pasión*

No se me escapa que se puede considerar que, sugiriendo esta lectura, me estoy pasando de listo. Considérese sin embargo que tal parodia no hace más que prolongar y repetir la parodia de la cena que vamos a observar en las tres comidas analizadas más adelante, la cual no deja lugar a duda. Si, más especialmente, el lector acepta admitir que, dentro del texto semiótico que estamos reconstruyendo a partir de la puesta en relieve de unos signos coreferenciales, en la novatada del patio de la Universidad se está deconstruyendo uno de los episodios sobresalientes de la Pasión de Cristo, —lo que sugiere, además, la expresión *Ecce Homo* con que Pablos se dirige al morisco que se ríe de el cuando regresa a casa (—"Tened, huesped, que no soy *Ecce Homo*"— —se aclara definitivamente la significación ritual y simbólica de la determinación de Pablos, al final del capítulo V: "Propuse de hacer nueva vida . . .", la cual se decodifica, entonces, como el indicio de una Resurrección burlesca. Cuanto más que esta misma figura paródica de Cristo se trasluce a nivel de las marcas textuales en otro pasaje del *Buscón* ("Soltó de detrás de las orejas el cabello que traía recogido y quedó nazareno, entre Verónica y caballero lanudo") (p. 174).

En la novatada de Alcalá el referente mítico extratextual de Pablos sería, por lo mismo, la denominación de *Rey de los judíos;* está, a su vez, construye una relación coreferencial con la figura del *Rey de Gallos* que acabamos de examinar. Pero, el referente real extratextual, de caracter ideológico, como pienso haberlo demostrado, es la persona del converso, sentenciado por la Inquisición y blanco de los salivazos del pueblo cuando salen en las procesiones de autodafés. Teniendo en cuenta lo que decíamos a proposito de la función redentora del gallo y del rito de exorcismo que implica, la relación intratextual entre los dos episodios (de la escuela de Segovia y de la Universidad de Alcalá) es evidente. Consta, por lo tanto, que la instancia narrativa denuncia como cabrón emisario al judío, sugiere su expulsión social y su muerte ritual. Esta superposición de un rito más bien de exprecismo, a pesar de su ambigüedad, y de un rito esencialmente redentor como la Pasión de Cristo en una práctica ideológica como el autodafé puede aclarar ciertos aspectos de las prácticas de la Inquisición de las cuales se ha hecho, hasta la fecha, caso omiso. Creemos poder percibir en tales superposiciones la coincidencia de los los referentes de la palabra "judío," el primero alude al caracter judío de un Cristo redentor que, aunque asume todos los pecados del mundo, sugue distanciado de ellos; el segundo al converso renegado que, en sí mismo y de por sí, encarna el Mal y a quien, como tal se debe exorcizar. Presentándose como un Cristo falso debe sufrir la pasión de su divino modelo. En el converso, la Inquisición exorciza la naturaleza judía de Cristo.

Esta misma difracción opera en todo el *Buscón* y podemos afirmar que ella es la que produce las parodias de la Cena y de la Pasión. El narrador

converso parodia a Cristo en cuanto su misma persona es una viva parodia del Redentor. La veremos actuar también en la mascarada de la Genealogía de la Virgen que dan los hacedores de paño en Segovia, en 1613, y en la cual la esnografía construye su "legibilidad" con arreglo a dos referentes: el primero, textual, es el Evangelio de San Mateo, el segundo, idoelógico, es la proyección de la manera como viven los negociantes adinerados de la ciudad su condicion de *conversos*.

Volveremos a encontrar esta visión Crística—como ya lo hice notar en las tres escenas siguientes: la falsa comida en casa de Cabra y las dos comilonas de Segovia y Sevilla, las cuales presentan, aunque aparentemente sean muy distintas, algunas características idénticas, como consta de las siguientes comparaciones:

a) "Y tomando el cuchillo por el cuerno, picole con la punta y asomandole a las narices trayendole en procesion por la portada de la cara, meciendo la caveza dos veces, dixo. Conforta realmente, y son cordiales: que era gran adulador de las legumbres" (17) (p. 37).

b) ". . . y era de suerte lo que hicieron el corchete y el de las ánimas que se pusieron las suyas tales que, trayendo un plato de salchichas que parecía dedos de negro, dijo uno que para que traían pebetes guisados. Ya mi tío estaba tal que alargando la mano y asiendo una, dijo, con la voz algo áspera y ronca, el un ojo medio acostado y el otro nadando en mosto—"Sobrino, por este pan de Dios que crió a su imagen y semejanza que no he comido en mi vida mejor carne tinta . . ." (. 140).

c) "Y a mi compañero, con estas cosas, se le desconcerto el reloj de la cabeza y dijo, algo ronco, tomando un pan con las dos manos y mirando a la luz: Por ésta, que es la cara de Dios y por aquella luz que salió por la boca del ángel" (p. 278).

Estos tres pasajes se aclaran mutuamente; el último es el más claro: se trata de una parodia de la Cena y de la consagración del pan; lo mismo pasa en el episodio de Segovia, aunque la substitución del pan por una salchicha vuelva la significación del ademán menos evidente; en este caso la parodia es mucho más brutal ya que en ella se traslucen unas connotaciones sexuales. Este elemento paródico sufre otra transformación en la evocación de la comida en casa de Cabra: la casa de Cabra viene asimilada a la portada de una iglesia y su ademán a una procesión del Santo Sacramento.

Entre las tres citas circulan e interfieren una serie de signos de naturaleza idéntica que están ligados entre sí por una relación coreferencial, la cual a su vez les confiere una idéntica significación. Tal es el caso de la pareja (nabo/salchicha) que, en las tradiciones folklóricas, son unos símbolos fálicos, lo cual da a las dos primeras escenas, y más especialmente a la segunda, sus aspectos de escenas de canibalismo. Adquiere por lo tanto la representación de la Comunión una brutal plenitud de sentido, poniendo asi de relieve que, tragándose la sagrada hostia, el devoto se alimenta con el cuerpo de Cristo. Pienso que se puede relacionar esta deconstrucción, que consiste en traducir un mito en términos

realistas y concretos, con los procedimientos de "re-activación semantica" que en otros pasajes, de-lexicalizan unos sintagmas fijos en beneficio del sentido literal (caso de "levanar los ojos" en "No levantaba los ojos a las mujeres pero las faldas sí"). Aduciré aquí unas alusiones del mismo tipo, como la observación que hace el verdugo de Segovia en la carta en que le anuncia a su sobrino la muerte de su padre ("Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán acomodándole en los de a cuatro," p. 92) y sobre todo el texto del cantarcito escrito por el sacristán de Majalahonda con ocasión de la fiesta del Corpus, que explicita lo que precisamente creíamos percibir en esta supuesta evocación del aspecto de canibalismo puesto de relieve por el texto en el sacramento de la Comunión:

("Hoy es le día de las danzas
En que el cordero sin mancilla
Tanto se humilla
Que visita nuestras panzas
Y entre estas bienaventuranzas
Entra en el humano buche" p. 110).

Se me aparecen los diversos trazados ideológicos de un *imaginario social* percibido en los episodios anteriores, o sea:

a) una representación del mito de la redención (que nos remite a la pasión de Cristo) y su reflejo paródico.

b) unos referentes extratextuales de naturaleza ideológica (en este caso, el eco de las acusaciones proferidas contra los *conversos*, de las cuales volveremos a hablar).

c) una temática carnavalesca ya que estas tres escenas se relacionan con el *symposium* grotesco de la Edad Media, el cual siempre comprende un elemento paródico de la Cena, como nos lo recordó M. Bakhtine.

Dos elementos más del banquete grotesco se observan en los episodios implicados, aunque con variantes notables:

1—El tema de la riña: ". . . arremetí al plato, como arremetieron todos. . . . Comenzaron los otros a gruñir. . . . No riñan que para todos hay. . . ." (p. 38); "El porquero que vio que el otro se le caía encima levantóse y alzando el instrumento de güeso, le dio con él una trompetada. Asiéronse a puños. . . . (p. 141); "Con esto salimos de casa a montería de corchetes . . ." (p. 278).

2—El tema de la defecación y del vómito: "Diome gana de descomer, aunque no había comido . . ." (p. 39); "Y teniéndole el demandador mordido de un carrillo, el porquero vomitó cuanto había comido en las barbas del de la demanda . . ." (p. 141).

Vemos por lo tanto que la ficción está programada otro vez por un

elemento genético que implica juntamente un concepto degradado de la redención así como unas tradiciones carnavalescas de las cuales forman parte el género del *symposium* burlesco, los temas de canibalismo (Cf. el *Satiricon* y D. Fabre, *La fête dans le Languedoc*) y las fiestas del Corpus (Cf. *infra*).

Las relaciones que acabamos de establecer nos permite integrar estas tres escenas en un sistema dentro del cual la comida en casa de Cabra se nos presenta como el revés de las otras. Nótese sin embargo que dicho sistema no toma en cuenta algunos datos observados en los pasajes implicados por Dunn y Morris y, más especialmente, la diferencia de actitud por parte de Pablos que evoluciona de una distancia crítica con arreglo a su tío y a los compañeros de éste a una participación desprovista de cualquier reserva en la comilona de Sevilla. Tales datos en efecto que muy logicamente se encuentran valorizados en un metadiscurso que hace del personaje la hipóstasis de una persona de carne y hueso, no son pertinentes, así expresados por lo menos, dentro de nuestra postura crítica en donde sólo se considerarán como unas *variantes* dentro del sistema.

Con estas primeras observaciones se presenta la obra de Quevedo como una expresión original dentro de la literatura carnavalesca (una especie de revés del Carnaval). En este caso, el tema del hambre está desconectado de cualquier contexto socioéconómico: no es más que un motivo folklórico tratado de manera original. Esta ausencia de toda la problemática de la pobreza y de los vagabundos en que se fundamenta en parte el discurso reformista de *Guzmán de Alfarache* y que se nota en la programación genética del texto de *Lazarillo de Tormes* representa un primer desplazamiento ideológico significativo dentro de la novela picaresca. Nos remite a la postura reaccionaria de Quevedo en el campo de la reforma de la beneficencia, tal como está expresada en *La constancia y paciencia de Job* y en Virtud militante, en donde está valorizada la figura del *Sanctus Pauper* y la concepción tradicional del valor redentor de la limosna. Tal vacío semiológico sitúa de una vez el *Buscón:* trátese en efecto de la temática de la pobreza, o—como lo veremos más adelante—de la macroestructura del texto narrativo, del punto de emergencia de la voz del narrador o del estatuto del signo, los indicios de los mecanismos de inversión del *Buscón* con arreglo a sus dos ilustres precendentes hacen del texto de Quevedo una *contra-picaresca* que, a su vez permite entender mejor las dos anteriores. Como lo escribe Jean Villar: "reaccionario, el mensaje oculto de la violenta alegoría seudopicaresca inventada por Quevedo nos es menos significativo a la larga que la esperanza constructiva más moderna que brilla debajo de las cenizas de las maceraciones de Guzmán. Son complementarios para quien quierer tratar de interpretar—sin que es espere jamás acertar en ello—el inagotable tesoro de las mentalidades españolas del Siglo llamado del Oro" (19).

El análisis de algunos rasgos que hemos considerado como pertinentes

en el texto nos ha llevado a sugerir que el *Buscón* constituía una *lectura* de la práctica inquisitoria y de la práctica festiva, las cuales, examinadas a través de esta misma mediación, nos han revelado, a su vez, ciertos aspectos invertidos en ellas bajo la forma de potencialidades latentes y realizados en la práctica textual en la medida precisamente en que estas dos instituciones sociales vienen a deconstruirse la una en la otra dentro de este *mixto* que es el *genotexto* según un proceso de producción de sentido que ahora mos resulta más perceptible. Conviene, en este plan, recordar los presupuestos teóricos y metodológicos en que se fundmenta nuestra aproximación crítica: toda genética textual es, para mí, el producto de la interferencia de lo transhistórico y transcultural (eje de lo *pre-construído* o de la intertextualidad, en donde se debe situar por ejemplo el conjucto de los textos "gestuales" y verbales del Carnaval) con la *interdiscursividad*, que transcribe por su parte y a través de las estructuras mediadoras del lenguaje, las condiciones históricas que han generado los fenómenos de conciencia implicados en el texto que se plasma (20). Entiendo por *interdiscursividad* el sistema combinatorio de los discursos del subconsciente, del no-consciente y de la consciencia clara que organiza y estructura estos fenómenos de consciencia y confiere a toda consciencia su especifidad. Es esta interferencia la que produce unos *genotextos* en donde resultan, por lo mismo, codificadas las estructuras sociales y que programan toda la genética textual. Este mixto que es el *genotexto* se ve actualizado, en todos los niveles de la producción de sentido (simbólico, metafórico, temático, morfosintáctico etc. . . .) por una serie de fenotextos que lo de-construyen cada uno según su especificidad.

Presuponer, como hipótesis fundamental, que existe un sistema combinatorio de discursos significa que asentamos que existen, en cualquier texto, unas estructuras complejas. Tal es el caso del *Buscón*. Acabamos de ver, en efecto, como en él coinciden entrecruzándose unos trazados ideológicos variados de naturaleza, de orígenes y de alcances diferentes. Tomemos el caso del estatus del signo y de los fenómenos de transposición de significación. ¿Los debemos relacionar con la ruptura de *épistemèiy* la emergencia en el siglo XVI de una nueva concepción del lenguaje que pone en tela de juicio el mito tradicional del verbo? Y este, a su vez, ¿procede de los juegos festivos sobre el lenguaje privativos de la visión carnavalesca o, mas bien, ¿de aquella "parábola de la imitación parodiada" en la cual vienen a coincidir a su vez la transcripción de una contradicción histórica y el mito antijudaico del deicidio? ¿Representarán por fin, los efectos discursivos de los fenómenos de difracción de consciencia producidos por la ideología dominante? Esta misma complejidad ejemplifica la diversidad de los discursos que intervienen y operan sobre una materia verbal preconstruída.

Si decimos que las estructuras sociales están codificadas (21) en el genotexto es para subrayar que se invierten en este no directamente sino a través de unas estructuras de mediación. Esto nos consta con toda

evidencia si volvemos a algunos datos que hasta ahora, con deliberada intención, he pasado por alto, y que se emparentan con las mismas observaciones que nos han servido de punto de partida, o sea, el *symposium* burlesco con el cual debemos además relacionar las pocas alusiones al canibalismo presentes en el *Buscón*. Podemos suponer en efecto que están implicados aquí unos fenómenos de mentalidades en la medida en que a los conversos se les sospechaba de prácticas satánicas como desenterrar a los muertos, comer carne humana, beber sangre y, más precisamente, reproducir cada viernes santo "el asesinato ritual" para conmemorar la Pasión de Cristo sacrificando a un niño. Sobre este particular, cita Caro Baroja un texto de las *Partidas* de Alfonso X el Sabio: "E porque oymos decir que en algunos lugares los Judíos fizieron e fazen el día del Viernes Santo remembrança de la Pasión de nuestro Señor Jesu Cristo en manera de escarnio, furtando los niños e poniendolos en cruz e faciendo imágenes de cera e crucificándolas quando los niños no pueden aver . . ." (22). Se conoce además el proceso entablado contra un judío de Tembleque, Jucé Franco a quien se quemó en Ávila, en noviembre de 1491, causa conocida por el nombre de su víctima, "el niño de la Guardia." Al supliciado se le acusó de haber profanado una hostia y crucificado a su victíma de tres o cuatro años de edad para simular la Pasión de Cristo con el fin de exorcizar precisamente las amenazas de persecución por parte de la Inquisición (23). Pero éstos no son mas que algunos elementos entre otros muchos de un expediente voluminoso como lo advierte Jean Delumeau, quien estima que ya en el siglo XII la acusacion del asesinato ritual se plasma en su formulación definitiva y recuerda que, en la Edad Media, se podrían registrar más de cien causas por profanaciones de hostias y más de ciento cincuenta por asesinatos rituales, estimando además que "estas cifras sin duda alguna inferiores a la realidad revelan sin embargo la dimensión de un miedo" (24). Si tenemos en cuenta aquellos datos, se aclaran de manera singular las tres escenas de comidas que hemos caracterizado por la presencia en cada caso de un elemento paródico de la Cena, la consagración de la hostia. Nótese sin embargo que tales fenómenos de mentalidades están mediatizados por la materia carnavalesca. Estas observaciones confirman nuestra interpretación de la evocación de la escena de novatada de Alcalá cuando sugeríamos que Pablos podía representar el reflejo paródico del *Rey de los Judíos* (con el *rey de gallos* como referente intratextual), y justifica también lo que decíamos de la arquitectura narrativa de la Primera Parte que estimábamos centrada en torno a un calendario festivo. *El movimiento paródico del texto narrativo se nos presenta a su vez, por lo mismo, como programado por el genotexto* y para calificar y sintetizar unas observaciones que, sin embargo, afectan diferendes realidades, no podemos dejar de pensar que se trata, en este caso de la parábola de una imitación parodiada. Pero ¿se podría aplicar esta observación a la institución y a las modalidades de funcionamiento del autodafé, en que, en cierta medida, el supliciado reproduce una especie de Camino de la Cruz (Lo pasean descalzo, entre salivazos e

insultos de la muchedumbre hasta el estrado donde se pregonará su infamia antes de qua se le ajusticie eventualmente),? lo cual significaría entonces que su castigo reproduce —aunque sí al revés— (de verdugo ha venido a ser víctima) las modalidades paródicas de los crímenes que se le reprochan. En tal contexto, la práctica inquisitorial desempeñaría cabalmente su funcion de instancia *enderezadora* de una situación de caos generada por unas prácticas fundamentadas en unos mecanismo de *inversión*, articulándose más estrechamente todavía con los ritos carnavalescos. Así es como, aparentemente, van constantemente operando en el texto unos conceptos emparejados que se encademan los unos con los otros (Carnaval/Inquisición—Imitación/Parodia—Exorcismo/Redención).

Nos encotramos una vez más con el referente que ya hemos sacado a luz varias veces, la noción de Exorcismo, y llegando al fín de nuestro estudio, podemos conjeturar lo que se oculta en el nivel inconsciente del texto (este reverso del genotexto, que no se manifiesta pero que está implicado en la simbólica textual), es decir un profundo sentimiento de miedo ya que sólo se exorciza aquello que da susto: los grandes pavores de la época, ocultados y reprimidos en la estambre textual del *Buscón* ya se revelan: brujería, peste, herejía, subversión, deestabilización social, Sátanas, los "enemigos interiores" y más especialmente el Judío ese "mal absoluto" como lo escribe Jean Delumeau (25), y, hasta, de paso, la mujer . . . Sería entonces interesante examinar la manera como la represión de la expresión de tales miedos y la angustía existencial que genera produce aquella visión mórbida de la vida que caracteriza el *Buscón*.

Se nos podría objetar sin duda que a lo largo de nuestro análisis hemos tenido en cuenta unos datos y elementos que no aparecen en el *texto escrito* (tales como, por ejemplo, el sacrificio de los gallos de las tradiciones populares del Jueves Gordo, o las diferentes fases de la práctica del autodafé). Interviene en este punto nuestra concepción de la gramática de la recepción que organiza la legibilidad de los mensajes y en la que se establece por lo mismo la estategia de la escritura. Digamos que, en la medida en que pertenezco a la misma comunidad semiológica que el narrador, no es necesario que se me describa el conjunto de las fases de una festividad carnavalesca para que este conjunto asome como consecuencia de mi actividad de lector. Como *producto de un circuito de comunicación*, el texto auténtico no se puede reducir al texto impreso. Está constituido al contrario por todos aquellos espacios de lectura que se abren y entrecruzan con arreglo a los varios códigos de todas slases que el narrador comparte con el destinatario. En aquel espacio tambien opera la ideología, por eso, si queremos reconstituir el *texto total* debemos reconstruir remontándonos hasta los orígenes de los ideosemas las prácticas sociales que los han producido y les dan su autentica significación.

Edmond Cros
Université Paul Valéry
Montpelier

NOTAS

1. Caro Baroja, *El Carnaval*, Madrid, 1965, P. I., C VIII.
2. *Ibid.*, PIII, CIII.
3. Cit. por Caro Baroja, *ibid.*
4. Cf. Gaignebet (Claude) "Sur le Jeudi-Jeudiot," *Bulletin Folklorique d'Ile de France*, 1978, 30e année, 4e série, n° 1, pp. 14-17.
5. Tradición de orígen portugués aparentemente.
6. Caro Baroja (Julio), *El Carnaval, análisis historico cultural*, Madrid, Tauras, 1965, cap. IV, pp. 67-82.
7. Cf. los ritos de la substitución momentánea del rey por una figura paródica y del sacrificio (ficticio o real) de éste cuando se pasa de un año al otro, tradiciones que se remontan hasta la más remota antigüedad. (Veanse Mircea Eliade, *Le mythe de l'ancien retour*, coll. Idées, Gallimard, pp. 71-74; J. Lacarrière, "Les cultes spectaculaires de l'Antiquité" in *Encyclopédie des Spectacles*, La Pléiade; sobre las tradiciones inglesas del *Lord of Misrule*, F. Laroque, "La notion de misrule à l'époque Elizabethian." (Congreso de los anglicistas franceses, Tours, 1979)).
8. Coqueluche (laringitis estridulosa) Gaignebet (Claude), *Le Carnaval*.
9. Van Gennep, *Manuel du Folklore*, t. 3, pp. 958-960.
10. Citados por Caro Baroja, op. cit., p. 82.
11. Op Cit., p. 81.
12. *Ibid.*, cap. VII "Triunfo, muerte y entierro del Carnaval," pp. 101-122.
13. Lu sugiere Caignebet ("Jeudi-Jeudiot" . . . art. cit.) cuando a propósito del gallo menciona la frecuente presencia en Carnaval de un hombre untado de pez y emplumado.
14. Cf. *infra*, cap.
15. Cf. Gaignebet, "Jeudi-Jeudiot" . . . , art. cit.
16. Sobre la noción de ideograma o signo socializado, cf. *infra*, cap. VII. Sobre la gramática de la recepción, cf. Eliseo Veron, *Communications*, 1978.
17. Este pasaje sólo aparece en el manuscrito B; está suprimido en la segunda redacción. La correlación que se establece entre éste y las dos escenas de comidas es, a mi juicio, una prueba más de la perfección del texto de B.
18. Bakhtine M., *L'oeuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970 (trad. por Andrée Robel), p. 295.
19. "Le picarisme espagnol: de l'interférence des marginalités à leur sublimation esthétique" in *Les marginaux et les exclus dans l'histoire*, Paris, VGE, 1979.
20. Sobre estos presupuestos, cf. E. Cros, "La perception de l'espace dans *Residenica* de P. Neruda, essai sur les mécanismes de production de sens," *Imprévue*, 1978 1/2, Montpellier.
21. Incluso las estructuras mentales.
22. Op. cit., pp. 165 y 166.
23. *Ibid.*
24. J. Delumeau, *La peur en Occident, XIV-XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1979. P. II, ch. 9.
25. *Ibid.*

Más sobre el picarismo de Quevedo

La literatura de pícaros, cuando la recibe Quevedo en la primera decenia del siglo XVII, es ya un género de forma fija, aunque no cuenta Más de dos o tres precedentes en una tradición de poco más de medio siglo. El Anónimo de 1554 dio la pauta, de la que no se apartan sus imitadores, por más que difieran entre sí o varíen de un libro a otro las condiciones socioeconómicas, ideológicas o culturales que en él imprimen su marca. De ahí que la picaresca constituya desde siempre, es decir desde que existe, una norma vacía, in-significante en sí y que cobra significación de vez en vez, con cada intento de definición.

Lo que el Anónimo inventa en 1554 es un concepto narrativo, una forma de describir e historiar la experiencia desde un punto de vista (en eso está el *quid* de la novedad) que integra al historiador en la experiencia historiable, al mismo tiempo que lo marginaliza: esa ambivalencia, que confiere al pícaro su estatuto de persona o personaje, es como el santo y seña del género literario picaresco.

Como integrado en la propia experiencia, es decir en su relación al Otro, el pícaro da fe: es testigo fehaciente de la sociedad en que está y de la que, quiera que no, es solidario. Por marginal se desolidariza y acusa, con la facilidad además que su acusación es inmediatamente recusable como de marginado o banido. De donde un discurso dúplice: indisociablemente moralizante y polémico, institucionalista y denunciador de la institución.

El resorte de esa ambivalencia básica es ese *yo* que es el auténtico nombre del personaje y protagonista de la acción. De ese *yo* y de su historia habría mucho que decir, y pienso decirlo algún día. Sólo quiero observar de momento que por su misma singularidad se diferencia y margina, sustrayéndose al universo ambiente que es de la tercera persona, en el que sin embargo no deja de integrarse en calidad de persona a la vez locutante y delocutable, narradora y narrable.

Tal es, pues, ese *yo* a quien el Anónimo asigna la misión de erigirse en ejemplo, en el sentido tradicional de esa noción, es decir en tema y lección de moral práctica.

Sabido es, por otra parte, que la forma picaresca de la que el *yo* es el agente, se funda en una negativación inversiva del modelo nobiliar radicado en la noción de linaje. De modo que *yo* se define en relación al noble como su contrario en todo, o sea tanto en el nivel socioeconómico: el noble nace rico y poderoso, y *yo* entre gente vil y corrupta, —como en el de la relación parental: el noble es legítimo y su legitimidad es la que le hace heredero del poder y del título, mientras *yo* se inscribe siempre en un triángulo familiar perturbado: es bastardo, de padres infames y disolutos, de modo que su linaje es realmente un

antilinaje en que la infamia del rango se conjuga con la perversión moral de los genitores. En esas condiciones, la agresión edipiana al padre inasumible se realiza mediante una novela familiar (*Familien roman*) por la que *yo* presta a la madre amores adulterinos, colocándola en situación delictiva, con lo que no sólo rechaza al padre sino que, en algunos casos, llega a fantasearse un padre de substitución.

La forma picaresca innovada en 1554 constituye, de hecho, un eficacísimo modelo de identificación perfectamente universalizable en la medida en que, al radicar la prolbemática del linaje en el edipo, transciende su circunstancia sociohistórica inmediata. Los operadores de identificación son el nombre (el protagonista se llama *yo* como yo mismo) y el argumento edipiano, que nos es común a *yo* y a mí.

Esa forma general no es específica de ningún libro de pícaros: es de todos. Cada uno inscribe en ella su propio picarismo, ateniéndose siempre a la constante morfológica que condiciona el relato. El de Quevedo representa un tratamiento original del *yo* y de su marginación / integración socioedipiana en una España crispadísima en su intento de contrarrestar la dinámica de su mutación inevitable y, a pesar de todo, efectiva.

Todos recuerdan el Capítulo primero de la *Vida del Buscón: En que cuenta quién es y de dónde*. El envilecimiento linajero de don Pablos es total e insuperable: el padre barbero y ladrón, la madre de buen parecer, muy libre y celebrada ("todos los copleros . . . hacían cosas sobre ella," con equivoco en *sobre*), alcahueta y un tanto bruja, —los dos de linaje de conversos. Todo lo cual constituye un paradigma de indignidad tan ejemplar que más parece parodia de picaresca que libro de pícaro. Sin excluir el intento paródico, que acusan ciertos rasgos estilísticos (E. Cros), yo quisiera recalcar otro aspecto de la obra, intimamente relacionado con el que acabo de apuntar. A diferencia de lo que ocurre en la tradición picaresca anterior al *Buscón*, diríase que el modelo de identificación sobre el que se fundaba la eficacia moral del *yo* picaresco, ha dejado de operar, de modo que el libro no me devuelve ya mi propia imagen especular y edificadora.

El bloqueo del proceso identificativo que, con el dispositivo del *yo* y del edipo había de estar pronto para dispararse, se obtiene por medio de una escritura tan cínicamente chistosa que hace implausible y excluye de entrada todo proyecto de especularidad.

Los chistes del *Buscón*, acusadamente tendenciosos, están casi siempre al servicio de las pulsiones hostiles. Pero si el blanco de la agresividad es el padre o la madre, como es el caso en el núcleo apertural del relato, el chiste no recae solamente en ellos, sino que, como bumerang, se vuelve contra el mismo que lo ha dispardo: el *yo*, al que mortifica a proporción que ha desconsiderado a los propios padres. Puedo identificarme con lo abyecto, pero no con lo irrisorio y risible de ese *yo* que se implica en su mismo chiste. Lejos de constituir una "inverosimilitud psicológica" (F. Rico)—noción ésta última que carece de sentido desde la perspectiva mental de un español del XVII—, el procedimiento que

procuro analizar no tiene más fin que el de agarrotar la identificación. De modo que desde las primeras frases del relato, la escritura chistosa instituye entre mi yo y el del protagonista narrador una demarcación diferenciadora infranqueable, imposibilitando así que yo pueda descubrir mis propias fantasías edpianas en su voz y en sus palabras. Así es que, si se considera desde un punto de vista psicocrítico, el chiste es en el *Buscón* mucho más que un artificio estético: es un dispositivo objetivante, un distanciador que opera continuamente para preservar al lector contra todo intento de identificación/ edificación al estilo picaresco tradicional (*Lazarillo de Tormes Guzmán de Alfarache*).

El efecto del chiste—y el *Buscón* ha de leerse en toda su extensión como un único chiste generalizado—es anonadar al Otro, o, mejor dicho, reducirlo a condición de mero autómata, provocando la ruptura del proyecto identificativo. El resultado es que para mí, que soy vida abierta a un devenir de libertad, el Otro se convierte en una parodia mecánica y risible de la vida, en una no-vida, que es la del Buscavida, que la busca porque no la tiene, prisionero de un predeterminismo sin perspectiva moral que le quita toda libertad, y por lo mismo condenado en virtud del antilinaje a perseverar en su íntima bajeza.

Existe, pues, una correlación metafísica y estructural entre la "chistomanía" del *yo* contra todo y uno mismo, y la condición existencial del pícaro. El chiste es el que instituye al pícaro, definiéndolo en términos de denegación y repulsa. El chiste confirma su predeterminación a la ignominía de la que nunca podrá salir. De ahí ese turbulento inmovilismo, esa agitación vana para quedarse siempre en lo mismo, que no se entienden bien si no los referimos a su polo contrario: la vitalidad del hombre dotado de la libertad de definir a cada instante su postura ante Dios y el prójimo. La última frase del libro:

> Nunca mejora su estado quien
> muda solamente de lugar, y no
> de vida y costumbres,

defina la condición buscona: la de un ser desplazable en el espacio ("muda de lugar"), pero inalterable en su vocación negativa (en ninguna manera puede "mudar de vida y costumbres"), y que por eso mismo no vive vida sino una muerte indefinidamente reiterada, pues no es sino muerte esa no-vida en la que el chiste lo confina, y de la que yo me libro con mi risa desidentificadora.

El antilinaje, que es la base de todo picarismo, no es sino proyección consciente de alguna escena primitiva a la que el *yo*, fascinado por ese remontarse a los orígenes, asiste ahora como espectador fantástico. Ya hemos apuntado que en el *Buscón*, la pareja parental reviste un aspecto claramente caricaturesco: la indignidad social del padre se integra en una novela familiar que le convierte en un cornudo consentido al ser-

vicio de una esposa venal perita en amores y brujerías. Su infame origen suscita en don Pablos ese afán obsesivo de "negar la sangre." Ahí empieza el picarismo: en esa denegación de la estirpe, que equivale a eliminar al padre.

El *Buscón* lleva el edipo a los últimas consecuencias: es el único relato picaresco en que nos es dado presenciar la muerte del padre en ejecución pública. El padre de Lazarillo de Tormes se pierde en la expedición de los Gelves; el de Guzmán muere de enfermedad en una sola frase. Pero el padre de don Pablos sube al cadalso en gran ceremonia, y disponemos de un relato circunstanciado de su muerte por el mismo verdugo, hermano del difunto y tío del pícaro, instancia paterna segunda no menos infame que la primera. Gracias a la justicia, pues, y a sus oficiales, don Pablos se queda con el beneficio (la palabra ha de entenderse en todos sentidos) de una muerte que, más feliz que Edipo, no ha tenido que perpetrar por su mano ("Tras haberme Dios hecho tan señaladas mercedes como quitarme de delante a mi buen padre" . . . , etc.).

El edipo alcanza un grado máximo de tensión con el banquete funerario de Segovia (II, 4), pues no merece otro nombre la cena orgiástica en la que se sirven los pasteles de a cuatro preparados con la carne del cadáver paterno. Todo parece previsto de antemano para el cumplimiento del rito, pues el animero, nada más entrar en la sala, "empezó a bailar y decir que si había venido Clemente," que es el nombre del difunto que se ha de servir en la cena.

Llegan a la mesa cinco pasteles, uno para cada uno, contando a don Pablos, que ni siquiera prueba el suyo. Desde el instante en que "niega la sangre," negando al propio padre, ya no se halla en condición de introyectarse la imago paterna, presente ahora en los pastelitos fúnebres, pues comerse al padre sería consentir a la identificación.

Obsérvese que la abstinencia del Buscón no debe achacarse en absoluto, como ya he escrito, a una reacción de natural repugnancia: don Pablos no se niega a la antropofagia ritual que practican sin repulsa los demás comensales, sino a la patrofagia, porque el padre es precisamente el objeto de su denegación, a diferencia de Alonso Ramplón y sus amigos que aceptan ingerir al hermano (adelfofagia) o al compañero (filiofagia). De modo que no hay porque considerar que en un caso hay repulsa, y no-repulsa en otro; en todos obra un mismo impulso, que hace que los unos absorban lo que otro no quiere o no debe absorber: festin totémico *a contario* en que el único en rehusar la absorción del totem es el hijo acosado por el edipo.

Para decir lo mismo en términos aparentemente más plausibles, el banquete de Segovia, que muy bien podría ser el eje del libro, no es más que una parodia de la Cena, como ya lo señaló E. Cros. Sólo quisiera añadir que el intento paródico es escrupulosamente exacto en el plano simbólico: el Padre que aquí se ingiere es con toda evidencia la proyección del de la Eucaristía, sino que la Cena de Segovia no es la de Cristo

y de sus Apóstoles, sino el banquete grotesco y blasfematorio de los ladrones y vergudos—de los *sayones* en términos quevedianos—pues no son otra cosa Alonso Ramplón, el animero, el porquero y el espadachín mulato. En la Cena de Cristo, el Padre, por mediación del Hijo que es El mismo, da de comer su propio cuerpo a los Apóstoles en una comensalidad (que ha de valerles la gloria en el reino de Dios. En la Cena profanatoria de Ramplón, la eucaristía se realiza en la misma carne de los pasteles de a cuatro, o sea en la carne del Padre directamente deglutida, haciendo economía del pan simbólico, es decir de la Hostia, que esos judíos mal convertidos se dan el placer de pasarse por alto en su juego paródico. Es más: mientras Cristo en la comunión ofrece su identificación al Padre, el Hijo paródico, que es una manera de Anti-Cristo, rehusa comulgar con los de us raza en el Padre al que reniega, —por lo que sólo se come la pasta o empanada del pastel ("yo pasé con los suelos solos"), es decir el pan, vacío ahora de toda significación, ya que el Padre no se realiza en él, sino en la carne. En la Cena paródica, la abstinencia de don Pablos es más que parodia: comunión al revés, o eucaristía negativa.

Es posible abrir ahora nuevas perspectivas, y recordar que en la *Vida del Buscón* la denegación de la sangre: "me importa negar la sangre que tenemos," no es sólo tema de don Pablos, sino que opera en todos los horzonates del libro.

En otro trabajo (*Cinco lecciones sobre el Buscón*, en *Semántica y poética*), he procurado mostrar que el picarismo del *Buscón* es múltiple y proteiforma, que los pícaros abundan con disfraces y posturas imprevisibles, confiriendo a la obra un carácter a la vez abigarrado y uniforme.

Sabemos con toda certeza, sobre todo gracias a los trabajos de Carroll B. Johnson, que el personaje que hace el papel de amo y señor: don Diego Coronel de Zúñiga, no es sino otro pícaro, no menos judío que Pablos, sólo que con más fortuna. El nombre debía bastar para situarlo, haciendo además plausibles las promiscuidades de los primeros capítulos. Si don Diego escribiera su vida, habría de empezarla con la misma frase de don Pablos: "Yo, señor, soy de Segovia," evocando con el nobre de la ciudad industriosa y comunera el espectro de la astucia comercial, de la especulación tracista. A falta de sangre limpia, los Coronel de Segovia tienen su fortuna hecha, lo que les vale consideración y respeto, mientras la del Buscón está por hacer. Pero la mancha del linaje es la misma en los dos, y como el linaje miente menos que el dinero, el de don Diego la salta al rostro en el momento menos pensado, abrumándole en la venta de Viveros con solidaridades familiares inoportunas.

Tengase también en cuenta que para que familias conversas como la de los Coronel puedan salir adelante en esa dinámica ascensional que les conduce de la sinagoga a la nobleza, es preciso que la carrera no sea demasiado concurrida: los postulantes no han de ser muchos. De ahí

que los interesados trabajen por mantener el camino despejado, y si don Pablos quiere tentar la suerte, siempre se topará con un don Diego para cerrarle el paso.

Al otro extremo del escenario, está la escuadra de los caballeros hebenes, chirles o chanflones, capitaneados por don Toribio Rodriguez Vallejo Gomez de Ampuero y Jordán. Restituyendo a ese personaje la importancia que es la suya en la estructura del relato, he propuesto una lectura del *Buscón* no ya binaria, sino triangular, con tres personajes que se oponen dos a dos: don Pablos, que con su *yo* cubre todo el relato, don Diego que sólo interviene al principio (I) y al final (III, 6-7, o sea antes de que se inicie la secuencia conclusiva del libro), y don Toribio que opera en la parte mediana y especialmente en la juntura de los libros II (II, 5-6), y III (III, 1-2-3-4). Figuradamente:

D.P.

D.D. D.T.

El sistema de oposiciones se funda en dos variables: sangre y dinero. Así don Pablos se opone a don Diego no por la sangre, que en los dos es impura, sino por el dinero:

D.P.: sangre (—) / dinero (—)
D.D.: sangre (—) / dinero (+)

Con don Toribio, al contrario, la oposición es de sangre, no de dinero (aunque en este punto don Pablos le lleva una mínima ventaja, de la que se ha de tratar más adelante):

D.P.: sangre (—) / dinero (—)
D.T.: sangre (+) / dinero (—)

A esa doble oposición articulada en don Pablos, debe añadirse una tercera, no menos significativa: la de don Diego y don Toribio, que, contrastándose tanto en sangre como en dinero, son reciprocamente inversos:

D.D.: sangre (—) / dinero (+)
D.T.: sangre (+) / dinero (—)

Si don Pablos es núcleo del relato, es porque, oponiéndose sucesivamente a sus dos acólitos, manifiesta la doble carencia de sangre y dinero, que son los temas conjuntos del picarismo quevediano. Es un pícaro radical, que es lo que le vale el privilegio del *yo*. Esa preeminencia, radicada en su doble inferioridad, le destina a funcionar como mediador estructural entre don Diego y don Toribio que, no cruzando sus trayectorias narrativas, sólo se oponen *in absentia*, es decir a través de don Pablos.

La doble relación contradictoria del pícaro con don Diego y don Toribio, se refleja en la variación que, al efectuarse el personaje, afecta al

elemento / dinero / de su definición estructural, elemento que en ambos casos se marca como *menos*. Pero obsérvese que si don Pablos aparece como plenamente desdinerado frente a don Diego, no ocurre lo mismo con don Toribio. Los dos son pobres, y de una misma pobreza (aunque inversa: don Toribio ha perdido su fortuna, y don Pablos no ha ganado la suya) en relación con don Diego, que es le único en detentar el signo de *más* en la casilla / dinero /. Sin embargo. al intervenir la herencia segoviana, don Pablos llega a disponer de un reducido la herencia segoviana, don Pablos llega a disponer de un reducido peculio, por el que domina a don Toribio *de facto*, ya que ese dinero le ha de valer la sala de linajes en la cárcel de la Corte. De modo que, siendo conjunta y alternativamente un don Diego (/dinero/ : /+/) para don Toribio y un don Toribio (/dinero/ : /—/) para don Diego, el pícaro aparece dotado de un estatuto más complejo en la medida en que la componente /dinero/ es en él evolucionable de *menos* a *más* en el transcurso del relato.

¿Quién hará de Buscón? El libro nos pone en presencia de una galería de tres personajes, que son tres pícaros potenciales. Uno de ellos ha sido designado, en virtud de una disponibilidad que comparte con los otros dos, para desempeñar la función específica de pícaro. La mecánica del *yo* le ha tocado a don Pablos, tal vez por su misma condición de *lumpen*, que hace de él el más adecuado exponente de esa labilidad propia de ciertos grupos socioeconómicos que se están desestabilizando en la jerarquía estamental española.

Pero el problema no es tanto el de saber por qué don Pablos es el Buscón, sino de definir esa disponibilidad conjunta de los tres para hacer un papel que cada uno tiene la misma capacidad de desempeñar, con variantes propias de su experiencia o condición.

El eje del comportamiento buscón, por lo que hasta ahora se ha visto, es el afán realizado (si no se realiza, no hay picarismo) de "negar la sangre." Esa denegación se repite en los tres pícaros potenciales.

Don Diego Coronel es un converso: su estirpe ha renegado de una fe ancestral, rehusando el nombre del Padre, que es como darle muerte, para adoptar un nombre ajeno, que proviene de una instancia substitutiva, la de los padrinos, entronizados ahora en lugar de la pareja parental genitora de la sangre impura. Cuando, en 15 de junio de 1492, los Senior de Segovia, en la persona del viejo Abraem y de Selomon su hijo, consienten en convertirse en Coronel bajo el padrinazgo protector de Fernando e Isabel, es la sangre la que reniegan con el nombre. Téngase presente además que, en virtud de la identidad significativa y reversible de nombres y cosas (*Nomina sunt consequentia rerum*), no se accede a Coronel cuando se es Senior sin que con la conversión se mude el ser moral, social e incluso físico. El negar al Padre ha permitido a la familia recién cristianada lanzarse a la conquista del poder con ese nombre nuevo, respaldado además por el apreciable caudal financiero de los Senior.

El personaje de don Toribio, que es la figura inversa de don Diego, ha de definirse *a contrario*, es decir con componentes idénticas pero de signo inverso. El caballero chirle, limpio de sangre, ha perdido su fortuna: su única riqueza es su linaje, que, sin dinero, no le es de ningún provecho: "Sin pan ni carne, no se sustenta buena sangre, y por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada" (II, 5). Esa afirmación sorprende, y sin duda debía ser cómica en boca de un aristócrata (aunque arruinado, don Toribio lo sigue siendo) que, en una España que tanto se deleitaba con "la división de grados, la distinción de sangre" (Suárez de Figueroa, *Pasajero*, I), habla de su sangre como si no fuera más que un líquido fisiológico que se sustenta "con pan y carne," pasándose por alto su esencia simbólica. El chiste es casi blasfematorio en relación con la ideología dominante, y no puede menos de conducir al hidalgo indigente "que ha vendido hasta su sepultura por no tener sobre qué caer muerto" a una profesión de fe igualitaria, que es en él una denegación análoga a la de don Pablos y de don Diego: a él también, aunque por otros motivos, le "importa negar la sangre," esa sangre que le obliga a fingir en la Corte una nobleza imposible, desconectada ya de toda realidad.

Ahora bien: ya hemos visto con don Diego que la manera radical de negar al Padre, es renegar del Nombre, que es el significante de la sangre y del linaje. Los chistes agresivos de don Toribio contra el nombre del Padre y el suyo propio, manifiestan que el nobre arruinado, destruido por las falacias del juego económico, rehusa ya identificarse con la propia estirpe, y con ese *don* desprovisto ahora de toda significación y que estaría dispuesto a vender si topara con quien se lo comprase. Ese frustrado proyecto de venta es lo que mejor emparenta a don Toribio con don Diego y don Pablos, pues si los Coronel no han vacilado en canjear su nombre de Senior contra el padrinazgo del Rey, ¿no vende don Palos al Padre cuando hace moneda de su Nombre?

Así pues, don Pablos, don Diego y don Toribio son tres personajes reductibles a una misma predeterminación en virtud de la cual cada uno, por motivos diversos y contradictorios, se halla en la incapacidad de asumirse en una estructura estamental si no es a costa de "negar la sangre," dando muerte el Padre. Lo que significa que la triada buscona, a pesar de las diferencias que separan las funciones y caracteres, es la de tres destinos inscritos en una misma constelación, o mejor dicho tres manifestaciones contrastables dos a dos de un mismo edipo generalizado.

Por edipo entiendo aquí el símbolo de un impulso que, radicado en el triángulo familiar, se significa en la surrección del hijo contra el padre. El objeto del litigio, reducido a lo esencial, es en último término—más que el incesto, que ha de considerarse como una peripecia implícita—el poder, que el hijo acaba apropiándose, dando muerte al padre. Representación perfecta de esa simbolización, en que todo se subordina a la contienda del poder, es, en el *Edipo rey* de Pasolini, la secuencia en que

Edipo mata a Laios con sólo derrocar la corona que lleva puesta: al caer la corona, cae muerto el padre.

En el Buscón, el modelo edipiano es el de una socialización violenta por la que el sujeto procura definirse en función del doble movimiento de ascenso/descenso que dinamiza la jerarquía de los estamentos. En otras palabras, la denegación de la sangre y del Padre es un acto violento encaminado a derribar un poder constituido para edificar otro inédito. El poder viejo es la sangre; el nuevo es el dinero.

El dinero es por donde se realiza el edipo en ese libro, que no es sino la historia de un poder que no se funda ya en legitimidad sino en codicia. El *Buscón* relata y denuncia el hundimiento de una sociedad estamental atacada en sus cimientos ideológicos: sangre y linaje, por la intromisión de un poder substitutivo inicuo: el dinero, que perturba el orden de la sangre, hace nobleza (don Diego) o la deshace (don Toribio), y alienta la desordenada ambición del pícaro (don Pablos).

Para don Pablos, en efecto, la muerte del Padre *es* dinero, inmediatamente convertible en poder:

> . . . Hijo, aquí ha quedado no sé qué hacienda escondida de vuestros padres; será en todo hasta cuatrocientos escudos (I,7) . . .
> . . . Al fin le reduje a que me diera noticia de parte de mi hacienda, aunque no de toda, y asi me la dio de unos trecientos ducados que mi buen padre había ganado por sus puños (II,4) . . .

Es conocidísimo el chiste del cadáver del padre descuartizado por los pasteleros de Segovia, chiste tan esencial que Quevedo lo enuncia dos veces. La primera edición se halla en I,7:

> . . . Declaréle (a don Diego) como había muerto (mi padre) tan honradamente cómo el más estirado, cómo lo trincharon y *le hicieron moneda* . . .

En II,3 se repite con una variante:

> . . . Llegué al pueblo y, a la entrada, vi a mi padre en el camino, aguardando *ir en bolsas, hecho cuartos*, a Josafad.

Ahora bien: ya se sabe que el padre es *moneda* porque los pasteleros lo *hicieron cuartos*, o sea lo trincharon y descuartizaron para sacarle carne comercializable en pasteles de a cuatro. Pero el padre es también *moneda* porque su muerte ha de valer al hijo trecientos ducados contantes, cosa que aun se transparenta más claramente en el segundo chiste: cierto es que los que lo trincharon son los que lo han hecho cuartos; pero en esa operación bancaria que consiste en cambiar un padre contra su valor en dinero, también interviene el hijo, ya que si va *en bolsas* a josafad, no hay más bolsa ahora que la que don Pablos se lleva a Segovia con el padre muerto convertido en dinero, es decir en poder.

Ese dinero-poder le vale al Buscón su crédito y ascendente entre los caballeros chanflones y, para colmo, le permite acceder a la sala de linajes en la carcel del rey (asi es cómo el dinero hace linaje), mientras sus compañeros, aunque hidalgos, permanecen en la sala común.

Otro fenómeno que guarda analogía con el que acabo de referir: ese tesoro del cadaver monedado, el Buscón toma la precaución de disimularlo en sus calzas, pues le confiere el poder de quebrantar la ley chanflona de no comer sino a costa ajena, y de *pagar* en secreto según su necesidad, aun cuando no fuera más que un apetitoso pastelito (III,2), —lo que le exime de picardía y servidumbre: el dinero es libertad, y por tanto primacía respecto de los chirles, con todo su linaje y buena sangre.

Con su peculio secreto el Buscón accede a la condición de parsimonioso despensero. De hecho, el poder económico, aunque reducido a unos pocos ducados, ha transformado a don Pablos de siervo en "pequeño poseyente," celoso de salvaguardar su mínimo caudal contra todo derroche inoportuno: el dinero engendra avaricia, y suscita en el que lo posee reacciones como la de los discípulos (entre ellos iba Judas) cuando protestaban del ungüento derramado sobre la cabeza del Señor: "Por qué se pierde esto?" etc. . . . (*Mat.* 26, 7–13). El pícaro, despensero de sí mismo, es ahora todo lo contrario de lo que solía ser cuando servía a don Diego en Alcalá, haciendo de despensero sisón, saqueador de la hacienda: "Yo era el despensero Judas" . . . (I–6). Lo sigue siendo, con toda evidencia, pues la parsimonia y la sisa no son sino dos reflejos de la misma avaricia de Judas,—sin contar que esos trecientos ducados del Buscón son los treinta dineros que le fueron pagados a Judas—el primer pícaro—por la muerte del Padre. De modo que el Buscón con su peculio miserable nos introduce de pronto en una sociedad que, con apariencia de cristiana, está dejando la ley del Padre por la de Judas.

Lo que se acaba de ver en don Pablos, se reproduce, con variantes específicas, en los otros dos pícaros del libro, que como el Buscón viven inmersos en la España de Judas.

El papel de don Toribio es el del aristócrata, sin duda de mediana sangre, que ha sido precipitado de sus alturas morales por un mal golpe de la fortuna: su hacienda se ha perdido en una fianza, es decir en un negocio de dineros, en el que el hidalgo o su padre debieron verse envueltos, victimas de algún financiero tracista. Con su fortuna, el noble, acosado por Judas, pierde su dignidad, incurriendo en prácticas viles que falsean su condición. La ruina económica provoca el desastre moral, en la medida en que el aristócrata envilecido sueña con hacerse un Judas a su vez, vendiendo al Padre en el *don* vinculado a su linaje.

En cuanto a don Diego, es un Judas con éxito, que ha sabido hacer fructificar impunemente sus treinta dineros. Ahora está a punto de ganarse un hábito de caballero, que es la mejor manera de abrirse paso hacia la auténtica nobleza.

Así van dando sus vueltas los pícaros. Debe notarse, sin embargo, una marcada diferencia que separa a don Diego de sus dos homólogos:

detentor efectivo del poder, es decir de una fortuna que avaliza su comportamiento, es el único personaje del libro que se libra del chiste: nunca es risible.

La risa no ataca nunca al fuerte, sí al frágil, que no resiste a la agresión. Frágiles son don Pablos y don Toribio, que carecen de fortuna en una sociedad estamental falseada por la ley del dinero. La fragilidad de don Pablos es la de un ser casi infrahumano, frágil en sí porque no existe apenas. Otro es el caso de don Toribio, que da facil acceso a la agresión chistosa, a pesar de su condición de hidalgo y de su sangre pura. Lejos de protegerlo contra la risa, esos valores, que aparentemente siguen vigentes en la ideología, no constituyen ya una defensa eficaz, desde el instante que se disocian de la consistencia económica, provocando la fragilidad real del personaje. Frente a don Toribio y a don Pablos, don Diego es invulnerable: es un rico, que ha hecho sus negocios desde hace tres o cuatro generaciones, y que ahora está accediendo al reconocimiento estamental, aunque todos saben que debajo de esa capa de gran señor se esconde un pícaro, tan judío y converso como el que más.

El *Buscón* se articula en don Pablos, pícaro ejemplar, exponente máximo de un picarismo que en don Diego y en Don Toribio se queda en tercera persona, y no accede a la literatura sino mediante la marginación/integración de ese *yo* que en su experiencia radicalizada subsume la totalidad buscona.

Si el relato adopta la forma picaresca canónica, deducida del modelo edipiano, sólo es porque el proyecto del libro consiste en reducir al edipo simbólico la profunda mutación de una sociedad que, acuciada por la coyuntura, perviérte sus estructuras estamentales y abroga la ley del Padre, suscitando desadaptaciones y discordancias, como si las clases apuntasen por debajo de los estamentos.

Obra de entretenimiento, justiciable de una lectura simbólica, la *Vida del Buscón* describe el desajuste de una colectividad incierta frente a ese relevo de los parámetros políticos y morales. Los tres pícaros del libro proyectan su indefinición (¿Quién es quién? Más vale no menearlo) en una estructura social que, si bien mantiene su apariencia y su rigidez ideológica, no deja de presentarse ahora como un escenario de títeres. Diríase que los hombres, con figura y valor humano, han abandonado el territorio, o se han convertido en sombras o siluetas mecánicas, como si hubiera venido a faltarles el principio vital: las armas, que son el arte y prenda de la nobleza, se han cristalizado en un juego matemático huero; la governación y la guerra se han entregado a mentes arbitristas encerradas en un sueño imbécil y sin contacto con la realidad; la hacienda es cosa de genoveses obsesos e ininteligibles; la milicia está en manos de soldados psicóticos y fanfarrones; los profesionales de la plegaria son frailes tahures; y las letras pertenecen en propiedad a poetas tan chirles y hebenes como los caballeros-pícaros de don Toribio.

Ese desfile de personajes de cartón no corresponde en el *Buscón* a

ningún intento lúdico. El libro parece de juguete, y es de pavor: pavor ante una experiencia sin esperanza ni alternativa, pues se circunscribe a lo que el libro dice y muestra, y no se busque otro cosa, que no la hay. El papel del hombre con estatura de hombre y apariencia de razón, lo representa un farsante, que no es ni más ni menos que los demás personajes, sólo que le ha tocado ser el amo y señor de ese universo fantástico que de pronto surge en lugar del otro, substituyendo con sus estructuras acartonadas los horizontes de la vida: universo vacío por la muerte del Padre, y que incansablemente recorren, en busca de su vida, los pícaros. Pero su vida no es vida sino muerte, que se significa en la aleatoria caducidad del dinero, —de modo que el universo buscón es el de la muerte ubicua, que bien tengo que exorcizar a mi vez con el chiste por no abismarme en su vacío.

Nota adjunta sobre la *Vida de Marco Bruto*

Hace tiempo llamé la atención (M. Molho, *Introducción a pensamiento picaresco*), sobre el extraño parentesco que existe entre obras aparentemente tan dispares como la *Vida del Buscón llamado don Pablos* y la *Vida de Marco Bruto*, que Quevedo debió escribir hacia los años 1635 y que sólo publicó en 1644, pocos meses antes de su muerte.

La obra lleva un título de corte claramente picaresco: *Primera parte de la Vida de Marco Bruto*, que, a pesar de Plutarco, parece alusivo recuerdo de las más famosas vidas de pícaros: *Vida de Lazarillo de Tormes*, *Primera Parte de la Vida de Guzmán de Alfarache*, sin olvidar la *Vida del Buscón* del mismo Quevedo. —Añádase que, como todos los libros picarescos, el relato permanece abierto, inacabado: la *Primera parte de la Vida de Marco Bruto* no ha de tener segunda y se suspende con la muerte de César, que es el tema profundo del libro.

Sin demorarse en el estudio pormenorizado del *Marco Bruto*, que dejo para mejor ocasión, me limitaré a señalar aquí lo que más importa de ese libro para una teoría del picarismo quevediano.

Le falta desde luego a Marco Bruto el *yo* del pícaro marginado/integrado. Su estatuto no es tal, pues nada indica que el noble varón tuviera que marginarse con relación a la clase política romana. Sin embargo, su vida tal como la escribe Quevedo por el texto de Plutarco, es la de un ser en perpetuo desequilibrio entre opciones contradictorias e incompatibles: antipompeyano entre los pompeyanos, conspirador contra César en el mismo clan de César, y por fin solitario entre los conjurados divididos. Esa duplicidad inquieta, esa difracción agónica del que no puede memos de ser diferente en la no-diferencia del grupo o del partido, no deja de mantener cierta analogía con la marginación/integración del pícaro, con la diferencia que ésta se determina en función de criterios ideológicos y morales, mientras que en Marco Bruto sólo imperan distingos de orden intelectual.

Una condición común de Marco Bruto y del pícaro es la de ser ambos bastardos, pues "no faltó quien dijese que no decendió Marco Bruto de Junio (el que libró a Roma de los Tarquinos), afirmando que no tuvo con él más parentesco que el del nombre" (707a), y que en verdad "decendía de un despensero de Junio . . .": oficio infame, que es el de la avaricia. A lo que el Discurso opone la prevalencia de la "consanguinidad del hecho" sobre la de la sangre, recordando que "el que por su virtud merece ser hijo de otro, no lo siendo, tiene mejor línea que el que lo es y no lo merece" (707b). Esa reivindicación tópica de la virtud individual contra el determinismo del linaje no deja de constituir, por otra parte, una curiosa justificación de la "novela familiar" que impulsa al sujeto a fantasearse nacido de mejor padre: en el caso de Marco Bruto, de ese Junio ilustre de quien más merece ser hijo que no de su despensero.

Otra analogía: Quevedo acaba calificando a Marco Bruto de *tonto*. El caso es que expone, fundándose en una ingeniosa onomatomancía, que "Junio Bruto fue llamado Bruto porque se fingió tonto siendo sabio y prudente, para asegurar de sí a Taruino" (753a). Muy al contrario, "Marco Bruto siempre se ostentó sabio para mostrarse tonto. ¡Oh, cuánto mejor obra con los tiranos y contra ellos la sabiduría disimulada que la presumida!" (753a–b).

Quevedo invoca aquí explicitamente el esquema arquetípico del tonto/listo, que hace funcionar en los dos sentidos: envés y revés. Si Junio Bruto es un listo que se hace el tonto o el Bruto (de ahí su nombre, por antifrase), o sea un auténtico tonto/listo, Marco Bruto (por buen nombre) no se hace el tonto, sino que es un tonto de verdad con apariencia de listo, o sea un listo/tonto: su discreción y sabiduría son sólo de superficie y encubren a un bruto que, siéndolo sin remedio, es incapaz de invertir su bobería en triunfo moral o político.

Ahora bien: el arquetipo del tonto/listo es el que informa la estructura mecánica original del pícaro (M. Molho, *Cervantes: raices folklóricas*). Al publicar la infamia de su linaje, el pícaro actúa como tonto: la bastardía o el amancebamiento de la madre son cosas que en lo posible se disimulan, y que el pícaro proclama desde su impávida inocencia. Lo propio de la inocencia verbal es producirse sin que intervenga ninguna coerción de la razón crítica, al contrario de lo que ocurre con el cinismo que hace caso omiso de toda censura, de modo que, con sólo invertir la posición respecto a la censura, la inocencia revierte en cinismo, o vice versa, que es una de las claves del lenguaje picaresco. El tonto es inocente, y el cínico es el listo. Una constante estructural del pícaro desde el *Lazarillo*, es que el personaje al que le toca ese papel, es un ente reversible que de su misma bobería aparentemente congenital, saca un imprevisible dispositivo de astucia y cínica clarividencia que le permite desmitificar desde la marginalidad de su *yo* cualquiera postura institucional o ideológica. Asi es Guzmán de Alfarache, que critica la honra desde su bajeza, o el mismo Pablos de Segovia que, con exhibir su espíritu de aventurera rapiña, denuncia la entronización del dinero en la sociedad estamental.

En estas condiciones, el tonto del Marco Bruto, que es un listo/tonto—la que para los efectos es lo mismo que un tonto a secas—es un pícaro al revés que, contra toda apariencia, se queda en su inocencia primitiva, por más que la oculte bajo el talento y la erudición política. Con todo, la estructura del personaje, en el concepto de Quevedo, es fundamentalmente referible, aunque sea *a contrario*, al mismo mecanismo psicogenético que, desde la *Vida de Lazarillo de Tormes*, regula las alternativas y contradicciones del modelo picaresco.

La ambición o apetito de poder, toma en el *Marco Bruto*, como siempre en Quevedo, la forma del edipo. Recuérdense a este respecto las extraordinarias páginas de los *Grandes Anales de quince días* en que cuenta cómo Rodrigo Calderón "para proporcionar su persona con su fortuna (se puso en cuidado) de *buscar padre*," o sea de "negar la sangre" como los buscones del *Buscón* o como ese Marco Bruto que se obstina en afianzar, contra la afirmación de la historia, su solidaridad linajera con el ilustre Junio Bruto, —sin hablar de la paternidad putativa de César.

La originalidad de la creación quevediana consiste en jugar del edipo con variación de registros, según el intento o la finalidad. Téngase en cuenta, sin embargo, que toda intervención del mito, por parcial o fragmentaria que sea, no deja de implicitar la totalidad del edipo inmediatamente aludible al trasluz de la parcela que lo evoca.

Hemos visto que el edipo del *Buscón* simboliza la surrección del hijo contra le padre en vista de confiscar el poder en provecho propio, y que, por consiguiente, parece reducirse a la proposición de un modelo general de la toma de poder. Pero no por eso deja de articularse, a través de la novela familiar de don Pablos, en las relaciones del *yo* con la instancia parental representativa de la sangre denegable. De modo que si el edipo de la toma de poder se realiza simbolicamente en el *Buscón* como conversión usurpatoria de la sangre en dinero, sigue manifestando con ello la totalidad compleja de los impulsos que intervienen en la socialización del hombre.

El personaje de Marco Bruto en Quevedo implica un edipo radical que apenas logra disimular el ropaje retórico del Discurso. Intelectual inestable carece de firmeza en lo afectivo como en lo político: hombre dúplice, y de muchas divisorias (según el afán, la idealidad, el tiempo, los hombres), su ambición de poder, inconfesable siempre bajo el disfraz del imperativo moral, se contrasta en él con un profundo anhelo de disciplina filial, de modo que no da muerte al padre si no es buscándose al mismo tiempo, sin duda por efecto de una novela familiar en perpetua actividad, un padre de reemplazo, al que a su vez ha de dar muerte, y así sucesivamente.

Por eso es por lo que, en los primeros tumultos de la república, muerto el propio padre por orden de Pompeyo, Bruto asume edipianamente esa muerte, ofreciendo sus servicios al asesino, pues le pareció que la libertad pública no tenía nada que esperar de la facción juliana. Recibido por

Pompeyo "con grandes demostraciones de estimación y alegría" (709b), le sirve fielmente hasta el desastre de Farsalia.

Después de la batalla, Bruto, refugiado en Larisa, escribe a César, "quién alegrándose de saber hubiese escapado sin herida, le mandó se viniese con él." Vino Bruto, y César no sólo le perdonó sino que "lo prefirió en honra a todos" (713a); y como no sabía en qué parte del mundo se había retirado Pompeyo, "apartóse con Bruto, preguntóle su parecer; y el dio tanta verosimilitud a su conjetura que le persuadió a seguirle en Egipto, donde le alcanzó, y recibió de Ptolomeo la cabeza de Pompeyo por caricia de su llegada." (714a)

Así pues, al tiempo que da muerte a Pompeyo revelando a César su refugio (¿no era Pompeyo enemigo de su familia?), Bruto se acoge a la paternidad de César, que lo tiene por su hijo en razón de sus amores con su madre Servilia "de quien en un tiempo estuvo muy enamorado; y porque en lo más apretado de estos amores nació Marco Bruto, Julio César se persuadió era hijo suyo." Novela familiar perfecta, a la que también presta su concurso el padre fantástico: "¿Y tú entre éstos? ¿y tú, hijo . . .'" Paternidad real o simbólica, poco hace al caso; el hecho es que Marco Bruto, que se reconoce por hijo (y que César reconoce por tal) da muerte al padre en una conspiración política cuyo objetivo es hacerse con el poder en nombre de la libertad. Sabido es que la muerte del padre no le valió a Bruto ni un átomo de poder, cosa que parecía inscrita en su constelación, pues ¿cómo ha de confiscar el poder el que siempre ha conjugado la vehemencia del edipo con la pasión obsesiva de mantener la imago filial?

Así es cómo la *Vida de Marco Bruto* es "discurso de tres muertes en una vida": sin duda las de Pompeyo, César y del mismo Bruto si Quevedo hubiera dado fin a la obra. Pero si es lícito atenerse a una lectura propiamente edipiano de esa misma frase, cabría identificar esas tres muertes como las de los padres sucesivos de Marco Bruto: el padre según la carne (que no tiene nombre en Quevedo), Pompeyo y Julio César.

He prescindido en ese rápido análisis, de la glosa moral y política que, con su complejidad no exenta de contradicciones, cubre toda la superficie del libro. Sólo interesa aquí la estructura edipiano subyacente, por la que la *Vida de Marco Bruto* se relaciona, con parentesco imprevisible, con el tema picarista, y en especial con la *Vida del Buscón llamado don Pablos.*

En ese último libro, la muerte del Padre, del que todos anhelan renegar (don Diego y don Toribio niegan la sangre con la misma obstinación que don Pablos), ha creado un vacío moral, un universo falseado, por el que van dando sus vueltas, no ya los hombres, que parecen haberlo abandonado, sino títeres mecánicos que son parodia de humanidad. Con ellos ha entrado en vigor la ley del dinero en substitución de la del Padre definitivamente abrogada. Lo que viene a decir que el picarismo quevediano no es sino una teoría de la transmisión de poderes, en el vacío recién instaurado, de la instancia del Padre a la del dinero.

Ese esquema teórico es exactamente el de la *Vida de Marco Bruto*. Aquí también la muerte del Padre instaura el vacío.

El papel de Padre le ha tocado a Julio César, que sintetiza en su persona todas las paternidades reales y simbólicas que se ha construído Marco Bruto. El César quevediano es un complejo nudo de contradicciones, pues, según la orientación del discurso, es ora tirano ora príncipe. La indignación apasionada de Quevedo ante la "necedad" intelectual de Marco Bruto alcanza al paroxismo cuando se descubre, apenas muerto el padre-tirano, que es el príncipe legítimo al que se acaba de dar muerte por error de juicio:

> Mal entendió Marco Bruto la materia de la tiranía, pues juzgó por tirano al que con la valentía y el séquito de sus virtudes y sus armas, asistidas de fortunados sucesos, en una república toma para sí solo el dominio que la multitude de senadores posee en confusión apasionada; siendo verdad que esto no es introducir dominio, sino mudarle de la discordia de muchos a la unidad de príncipe. No es esto quitar la libertad a los pueblos, sino desembarazarla . . . (754a-b)

En otros términos, si antes no había rey sino tirano, ahora ya no hay ni tirano ni rey, sino un sangriento desorden: el vacío político y moral, que ha dejado la muerte del Padre.

Entonces es cuando hace su aprición la venalidad: "El señor perpetuo de las edades es el dinero: o reina siempre, o quieren que siempre reine" (*A quien leyere*, 704b). Las discensiones de Marco Antonio y Octavio suscitan la guerra civil, y la constitución de ejércitos rivales: "Remitieron los dos su poder a la negociación del dinero, y compraban ejércitos y ciudades" (752a), pues "el pueblo, en cuya memoria no tiene vida lo pasado, vende al interés propio la libertad" (704b). Marco Bruto, cuando "vio en poder del interés las armas y remitida a las armas la razón" (752a), comprendió la quiebra de sus designios: "desesperando de remedio," se desterró de Italia, "y fue a esperar en Elea las diligencias del tiempo y la medicina de los días" (752a).

Este punto es el que separa a Marco Bruto del elenco picaresco: su desinterés económico es total, al contrario del pícaro que, desde que existe, manifiesta su avidez de "burgués malogrado" ("borghese mancato," según la feliz intuición de Del Monte) por el dinero bajo todas sus formas: mendicidad, trato, estafa, robo.

Divergencia decisiva, pues en ella estriba el que la *Vida de Marco Bruto* no puede nunca pasar por un libro de pícaro, —aunque en ella se refleja con sorprendente fidelidad el tema esencial del picarismo quevediano: la destructuración de un poder y de un orden, y la consiguiente falsificación de las relaciones sociales por la intromisión de un factor perverso: el dinero, cuyo reino se instaura sobre el cadáver del Padre.

Mauricio Molho
Université de Paris—Sorbonne

Desendemoniando *El alguacil endemoniado:* La inversión significante entre texto y contexto.

Cuando el demonio, "padre de la mentira," es el encargado de abrir los ojos del hombre a la verdad, parece llegado el momento de preguntarse en qué consiste esa ignorancia humana que una mentira es capaz de disipar. O, al revés, preguntarse qué tipo de mentira es ésa con tan paradójica virtud. ¿Es posible que la verdad del mundo se encuentre en la mentira de la ficción? Así parece entenderlo el narrador del discurso de *El alguacil endemoniado* cuando, al despedirse de su interlocutor, el conde de Lemos, le advierte 'Vuestra Excelencia con curiosa atención mire esto y no mire a quien lo dijo; que Herodes profetizó, y por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua, en la quijada de un león hay miel, y el salmo dice que a veces recibimos salud de nuestros enemigos y de mano de aquéllos que nos aborrecen."[1] Pero si, además, la única persona capaz de hacer enmudecer al mentiroso espíritu diabólico es "un gran lanzador de diablos" que "era, en buen romance, hipócrita, embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz," otro mentiroso, pues, parece claro que el autor de esta complicada situación demuestra cierto interés por los enigmas epistemológicos tan difundidos a finales del XVI y principios de XVII. Tan difundidos que el más informativo de los libros dedicados a este aspecto de la cultura de la época, el de Rosalie Colie, lleva por título *Paradoxia epidemica.*[2] Desafortunada, aunque característicamente, este libro no considera las manifestaciones en las letras españolas de lo que se puede llamar la crisis escéptica europea. A pesar de Cervantes, a pesar de Gracián, y, como me aplicaré a señalar aquí, a pesar de Quevedo.

De la colección de *Sueños y discursos* de Quevedo sólo tres de ellos son propiamente sueños, el "del juicio final," el "del infierno" y el "de la muerte." En todos ellos las demonios hablan abundantemente. En este discurso de *El alguacil endemoniado* es igualmente el demonio quien lleva la voz cantante. Mas la semejanza sirve más de contraste entre ambas actuaciones que de elemento homogeneizador. En los sueños, en efecto, la intervención de los demonios está soñada en dos casos y místicamente presenciada en el tercero. Ocurre, además, en un imaginario más allá de la vida, en el infierno mismo o a sus puertas. Entre la realidad del narrador—que es la nuestra—y su situación como testigo presencial de la vida y comentarios infernales, no hay más contacto que el que media entre la vigilia y el sueño. Aun cuando el narrador parece cuidarse de indicar una relación temática entre su estado de ánimo antes de dormirse y el contenido de su sueño, más parece hacerlo como verosimilización de su postura narrativa que como intento de reflejar crítica-

mente la interdependencia entre el sueño y la vigilia. En la limitada medida en que se explora, el contacto entre estos dos estados sirve más de frontera clara y definitoria, aislante, que de puente entre ellos. Hay sin duda una relación entre el contenido del sueño, las palabras de los demonios, y la realidad de nuestro mundo, pero es una relación cuyo funcionamiento y características se pasan bajo silencio, ni se exploran ni se explican.

En el discurso de *El alguacil endemoniado*, en cambio, el diablo habla por la boca de un hombre vivo y presente, ante un narrador despierto y atento, para quien la situación es concretamente real: el diablo, aunque invisible, está presente en este mundo mediante su posesión del alguacil. Todo ocurre en una vigilia que no por imperfectamente comprensible o explicable deja de ser aceptada como de este mundo; y hasta, para la época, bastante frecuente. Este carácter de concreción familiar de la situación es el que el narrador se cuida de subrayar con el tono reconociblemente cotidiano y realista de sus primeras palabras: "Fue el caso que entré en San Pedro a buscar al licenciado calabrés. . . . Halléle en la sacristía solo con un hombre que, atadas las manos con el cíngulo y puesta la estola descompuestamente, daba voces con frenéticos movimientos. —¿Qué es esto? —le pregunté, espantado. Respondióme: —Un hombre endemoniado." (91)

A diferencia de la discreta yuxtaposición de sueño y vigilia, o ficción y realidad, de los casos antedichos, en este discurso se da una intromisión del mundo infernal en el humano. Y lo que entonces no suscitaba confusión alguna a causa de la invisibilidad en que se mantenía, ahora da lugar a inquietantes puntos de contacto cuyas consecuencias son más ambigüizantes que definitorias. No se trata del conocido enmarcamiento de una ficción en otra de distinto nivel, como es el caso con los sueños, sino de hacer que un nivel de ficción aparezca como extensión de otro nivel distinto. Es decir, más que enmarcamiento o "mise en abyme," se trata de la creación de un continuo ficticio entre elementos categóricamente contrapuestos: el mundo realista del narrador se prolonga en el mundo irreal del demonio como si éste fuera una continuación del mismo tipo realista que aquél. Una de las consecuencias de esta conflación de niveles ficticios es la de tematizar la relación entre la realidad y la ficción haciendo de ella uno de los objetos del discurso. Esto es, transforma el status ficticio de las palabras del demonio de simple técnica utilitariamente transitiva, simple significante invisible, en materia significada del discurso. No sólo es ésta una obligada consecuencia lógica de la imposición de continuidad entre dos niveles de ficción dispares, sino que no me parece dudoso que Quevedo tuviera conciencia de ella y hasta que se aplicara a agudizarla. Así lo da a entender el texto, entre otras indicaciones, con la elección de la circunstancia anecdótica que da pie para el procedimiento: el de la sabiduría de la locura, tópico narrativo con larga y abundante tradición. En efecto, la posesión demoníaca o endemoniamiento, era un fenómeno suficientemente sospechoso en su época para

traer a las mientes de cualquier contempoáneo la duda de si se trataría no de una enajenación diabólica sino de una simple locura. Esta duda probable ofrecía la ventajosa consecuencia de enlazar estrechamente el aspecto demoníaco de los comentarios con su aspecto puramente humano. Quedaba así subyacente al carácter demoníaco del discurso la locura o enajenación como reverso humano y concretamente realista del concepto normal de humanidad, como contrario mundano de la verdad de sentido común. La convergencia de estas dos circunstancias, posesión y locura, conseguía hermanar el aspecto escatológico del comentario sobre la vida desde la muerte, con el epistemológico de la iluminación de la vida por la locura. Se lograba, en definitiva, reflejar la cordura o la realidad en el doble espejo de un más allá infernal que era simultáneamente el más acá de la sinrazón.

Análogamente a cómo el discurso de *El mundo por de dentro* tergiversaba el alcance del sueño y el desengaño como circunstancias esclarecedoras de la vigilia y del engaño, respectivamente, el comentario de *El alguacil endemoniado* versa sobre la diablura/locura del hombre, como su título indica. De ahí que se pueda decir que versa también sobre la relación existente entre un más allá ficticio y un aquí mismo de la realidad referencial del discurso: de un más allá que es paradójicamente el aquí del texto, con un aquí que es, sorprendentemente, el más allá del contexto referencial. No se piense que esto sea tomar demasiado al pie de la letra unas palabras—las del título—que sin duda no carecen de intención chistosa: si el alguacil se dice endemoniado no es sólo como simple indicación de la anecdótica circunstancia ficticia que posibilita el discurso, sino también, bajo la invisible capa de su misma sencillez, como referencia al tema que constituye la armazón sobre la que el texto teje su textura.

En el discurso del diablo/alguacil, propiamente dicho, esto es, el discurso máximamente o más abiertamente ficticio—por contraste con el discurso máximamente o más abiertamente ficticio—por contraste con el discurso del narrador, de carácter más realista o cercano en sus circunstancias a las acostumbradas del lector—se advierten tres partes: una introducción, que trata de la naturaleza recíproca del demonio y el alguacil y acaba con el acuerdo entre los interlocutores de dejar hablar libremente al espíritu. El cuerpo de sus observaciones, dividido en dos mitades, la relativa a los poetas y enamorados, por un lado, y a los reyes, mercaderes, jueces y mujeres, por otro. Una conclusión o aclaración última acerca de las razones que llevan al demonio a revelar sus paradójicas verdades.

La primera parte sirve, en efecto, de introducción porque instituye el tipo de relación existente entre la irrealidad de la existencia y de los dichos del demonio y la realidad de sus interlocutores. Se lleva esto a cabo bajo guisa de la diablura del alguacil y la complementaria alguacilidad del demonio. Entiéndase ya, de antemano, que el alguacil es tanto un representante de su gremio profesional como del hombre en general.

De lo uno en cuanto a la dimensión concretamente referencial y satírica del discurso; de lo otro, en su aspecto epistemológico autoreflexivo.

Esta primera intervención del demonio comienza por poner en duda la común distinción entre hombres y no-hombres o demonios. A inmediata continuación indica a sus interlocutores cuál es la perspectiva adecuada para que de ahí en adelante se le entienda a derechas: "No es hombre, sino alguacil. Mirad cómo habláis, que en la pregunta del uno y en la respuesta del otro, se ve que sabéis poco . . . si queréis acertar, me debéis llamar a mí demonio enalguacilado, y no a éste alguacil endemoniado."(91)

Como anteriormente ocurría con el título, la evidente mentira del juego de palabras esconde su más desconcertante verdad: por su maldad el hombre puede dejar de ser hombre, esto es, puede dejar de ajustarse a la definición optimista, y corriente, del hombre, para convertirse en un anti-hombre o demonio. El chiste abre la perspectiva secreta de la humanidad, perspectiva siempre presente, pero temerosamente mantenida en silencio: la costumbre, en efecto, margina aquello que contradice su versión humana preferida mediante una enajenación de la parte discordante, que se atribuye expeditivamente al demonio: el loco, por ejemplo, queda convertido en poseso del demonio. Doble ficción, como se ve, respecto de la existencia del demonio: primero, porque es nuestra mentira la que crea al demonio como chivo expiatorio y, segundo, porque se le atribuye, hipostasiándola, aquella parte de nosotros mismos que preferimos considerar mentira.

La figuración empleada por al espíritu hablador se vuelve en realidad sobre sí misma cerrando el círculo semántico: cuando un loco/poseso se niega a sí mismo humanidad para atribuirse una alguacilidad distinta de su propia locura o que va más allá de su carácter demoníaco, tres términos son los que se ponen en juego: humanidad, locura o diabolismo y alguacilidad. El primero de ellos se desdobla en el segundo para, oponiéndose a él, corresponder con el tercero. Dialéctica hegeliana de la que aquí interesa ante todo su función semántica: el alguacil cobra sentido como hombre después de pasar por la contradicción de su humanidad a la locura o diabolismo. En términos más generales: el sentido de la realidad concreta surge de la oposición de su versión común—lo que llamamos sentido común de la realidad—a su negación dialéctica —la ficción reconocida como tal; bien que ni uno ni otro de los términos esté dotado de sentido: éste consiste en el momentáneo y precario equilibrio de esas dos tendencias opuestas, en el cruce de sus opuestos vectores referenciales.

Otra manera de describir el funcionamiento del sentido sería en términos semióticos de significante y significado: el significado, gracias a su evidente status ficticio, en vez de sustituir al referente por identificación con él, revierte al significante; lo cual nos hace recordar el carácter vacío del signo respecto de una realidad ausente. Este desdoblamiento es el que

da lugar, precisamente, al sentido, resumidamente definible como lo que no es, sin más, el significado aceptado del signo. La operación de la significancia se apoya pues en una referencia ficticia a la realidad que, al ser inválida como correspondencia de identidad, nos trae el recuerdo de la solución de continuidad existente dentro del signo mismo entre significante y significado. Este recordatorio lo provee el carácter del discurso como ficción llamativamente evidente como tal respecto de la realidad a que refiere. Operación doble y simultáneamente contraria, de indicación y de rehusamiento de la identidad, que tiene su paradigma en la ironía: señalamiento positivo de la realidad en lo que ésta, evidentemente, no es, gracias a la incongruencia de lo afirmado por el enunciado respecto de lo hasta entonces aceptado como sentido literal de la realidad, su pura denominación congelada.

Este carácter interdependiente del sentido literal de la realidad y de su sentido ficticio, ejemplificado, en este caso, por un alguacil endemoniado que se refleja invertidamente, y de modo explícito, en un demonio enalguacilado, no es producto de una moderna toma de conciencia de la dialéctica del sentido. No se trata sólo de la ineludible, pero desconocida, condición de la significancia de todo discurso, sino que es éste también condición revelada, tematizada, visiblemente incorporada al texto por Quevedo—aunque, naturalmente, no a modo de comentario explicativo como pueden serlo las presentes consideraciones, sino como actividad discursiva, como disposición dialéctica tanto del texto como de su contexto referencial. Disposición que la lectura capta simultánea y automáticamente, pero que para poder advertir es necesario deshacer, fijando la atención alternativamente en una mientras se ignora la otra. Y no por razones de orden o economía explicativos sino porque cada una de ellas no es sino la negación ficticia de la otra, la "realidad" que, en cada caso, únicamente el fondo ciego de la opuesta ficción permite ver. Lo que la explicación tiene que hacer sucesivamente es, sin embargo, lo que la lectura hace, de hecho, simultáneamente. Con lo cual ésta va trazando una línea invisible de sentido: la del inestable equilibrio dialéctico de las dos posibles lecturas de todo discurso, la figurada y la literal. Privilegiar una de ellas, el sentido común o la ficción confesada, es, en todos sus sentidos, perder el sentido. Como han de demostrar los ejemplos sucesivos que, a un nivel, ofrece el demonio y, a otro nivel ofrecen los ejemplos de lectura o, en este caso, escucha, de sus palabras por sus interlocutores, el licenciado calabrés y el narrador.

En cuanto a los primeros ya se ha indicado que el cuerpo del discurso del diablo se divide en dos mitades nítidamente separadas: la relativa a los poetas y distintos enemorados y la que trata de los reyes, mercaderes, jueces y mujeres. Ambas mitades están organizadas de un modo semejante: primero, el tratamiento de ciertos tipos concretos; luego, el desarrollo de un tema ilustrativo de la característica fundamental de los tipos anteriores; a continuación, un ejemplo concreto adicional en donde

se explora más específicamente la característica en cuestión; para acabar con unas consideraciones contradictorias, en cada caso, de lo precedente a modo de ejemplo negativo de lo mismo. La distribución es la siguiente:

I	II
1—Poetas (MUNDO)	1—Reyes, mercaderes y jueces (MUNDO)
2—Descripción del infierno (ULTRAMUNDO)	2—Alegoría de la Justicia (ULTRAMUNDO)
3—Enamorados (MUNDO)	3—Mujeres (MUNDO)
4—Consideraciones sobre los demonios (ULTRAMUNDO)	4—Consideraciones sobre los pobres (ULTRAMUNDO)

Además de la alternancia de mundo y ultramundo que se advierte en esta progresión discursiva, es de notar el carácter especular de ambas mitades: iguales, pero invertidas. La condena general de todos los tipos considerados—todos están o van al infierno—destaca la identidad de su común error. La distinta dirección en que se produce ese error destaca su carácter recíprocamente invertido. Los poetas y enamorados, lectores figurativos del mundo, viven la mentira o error consistente en tomar por sentido del mundo las figuras que ellos mismos inventan y que el resto de los mortales reconoce como ficciones. Los reyes, mercaderes, jueces y mujeres, en cambio, viven en el error de literalizar unas ficciones recibidas. Aquéllos usan las ficciones de su imaginación para ignorar la realidad de este mundo. Estos usan las ficciones recibidas para encubrir la realidad de sus actos. Ambos, pues, actúan como si fuera verdad la existencia de ciertas ficciones: unos transformando su realidad en ficción; otros ocultando su realidad tras la ficción. En ambos casos ignoran la relación dialéctica de realidad y ficción, aunque lo hacen desde extremos opuestos, cubriendo así los dos polos posibles de un mismo error literalista.

El detalle de estas dos actitudes condenables o equivocadas se especifica en sus tratamientos paralelos.

El "tan fácil modo de condenar[se]" que tienen los poetas consiste en creer o seguir creyendo en la realidad de sus figuras ficticias, aun en el infierno: "hay quien se lleva de acá cartas de favor para los ministros y créese que ha de topar con Radamento, y pregunta por el Cerbero y Aqueronte, y no puede creer sino que se les esconden."(93) Ni que decir tiene que en la tierra sufrían de igual desconcierto. Por eso su castigo en el infierno, donde ese error ya no es posible, consiste en simplemente enfrentarles a esas ficciones como si fueran realidades, esto es, en tomarles por la palabra creando un lugar en el que resulte cierta la equivocada visión de la realidad que utilizaban. Es éste un infierno organizado por figuraciones lingüísticas, uno en donde "los poetas de comedias no están

entre los demás, sino que, por cuanto tratan de hacer enredos y marañas, se ponen entre los procuradores y solicitadores, gente que sólo trata de eso."(94) Más aun, un infierno en el que "están todos aposentados con tal orden. Que un artillero que bajó allá el otro día, queriendo que le pusiesen entre la gente de guerra, como al preguntarle del oficio que había tenido, dijese que hacer tiros en el mundo, fue remitido al cuartel de los escribanos, pues son los que hacen tiros en el mundo." O en donde quien dice haber enterrado difuntos es "acomodado con los pasteleros," (94) etcétera. "Al fin," concluye el diabólico narrador, "todo el infierno está repartido en partes, con esta cuenta y razón."(94)

El repartimiento es una versión extrema de la locura o error de los poetas, cuyas figuraciones lingüísticas así es cómo organizaban el mundo, con olvido de su dimensión no lingüística. Con ello se generaliza y destaca su tipo de error, uno en el que caen todos aquéllos que metaforizando a mansalva acaban por creer literalmente sus propias metáforas.

¿Qué mejor ejemplo de ello, ahora que ha quedado claramente perfilado el error, que los enamorados; Pues si los poetas y ese infierno "a lo poético" nos permitían ver los principales lineamientos de esta actitud, su encarnación mundana en los enamorados fundamenta su aplicación a toda la humanidad en la medida en que ésta se deja llevar del deseo de ideal: "Mancha es la de los enamorados—respondió—que lo toma todo. Porque todos lo son de sí mismos; algunos, de sus dineros; otros, de sus palabras; otros, de sus obras; y algunos, de las mujeres."(94-5) Y por más que la mayoría de los enamorados de mujeres tenga ocasión de desengañarse de sus ficciones gracias a las "ruindades . . . malos tratos y peores correspondencias"(95) que de ellas reciben en este mundo, no dejan de ser el ejemplo que más fuertemente realza el deseo humano de ideal. De modo que es fácil entender, porque nos reconocemos en ellos, que haya quienes acaben su vida "en celos y esperanzas amortajados y en deseos"(95) y a causa de este error se vayan "por la posta al infierno, sin saber cómo, ni cuándo, ni de qué manera."(95) Los hay [también] amantes a lacayuelos, que arden llenos de cintas"(95); otros son amantes de cabelleras o de billetes o de monjas, "condenados por tocas sin tocar pieza," siempre "en vísperas del contento sin tener jamás el día."(95) La quintaesencia y remate de esta dolencia es la de "los que se enamoran de viejas": enamorados de su propio enamoramiento más que de un objeto, en la estimativa quevedesca, tan poco amable como las mujeres viejas. Son éstos los lujuriosos o perseguidores del deseo por el deseo mismo, y por él llevados a inventarse su objeto para satisfacerlo. "Lo primero que con éstos se hace es condenarles la lujuria y su herramienta a perpetua cárcel."(96)

La ilustración de esta tendencia humana acaba de perfilarse con el apartado final de las quejas del diablo. Lo que en ellas destaca, contrariamente a lo que hacen los hombres afligidos del morbo figurativo poético o amoroso, es la falta de creencia en una dimensión ficticia de la realidad que les permite tratarla como simple mentira. Así el Bosco,

que se permitió hacer "tantos guisados de nosotros en sus sueños," dice el demonio, "porque no había creído nunca que había demonios de veras."(96) De esa misma falta de creencia se queja el diablo (es "lo que más sentimos," dice) cuando señala que "hablando comúnmente, soléis decir: '¡Miren el diablo del sastre!' o '¡Diablo es el satrecillo!'"(96) o, también, que "no hay cosa, por mala que sea, que no la deis al diablo," sin reparar en que "las más veces dais al diablo lo que él ya se tiene."(97) Expresiones todas indicativas de una actitud humana que ignora la relación existente entre (la realidad de) el hombre y (la ficción de) el diablo como anverso y reverso de una misma realidad. Ignorancia motivada, sin embargo, por el mismo deseo idealizante de poetas y enamorados, aunque sus manifestaciones sean contrarias.

Esta ilustración especular—idéntica, pero invertida—del error de los poetas es además la mejor introducción congruente con la otra vertiente del mismo error humano, el de los reyes, mercaderes, etcétera. En el infierno, en donde los disparates mundanos revelan su sentido al cristalizar en concreciones absurdas e inaceptables "todo . . . es figuras,"(97) dice el diablo. Reyes, mercaderes y jueces sufren en este mundo de la falacia consistente en juzgar que su ficción terrena es tan cierta que les da licencia para actuar como si fuera realidad. Así los reyes "viéndose en la suma reverencia de sus vasallos y, con la grandeza, opuestos a dioses, quieren valer punto menos y parecerlo."(97) (Los reyes, por cierto, epitomizan un error generalizado, ya que "se traen todo el reino tras sí, pues todos se gobiernan por ellos."(98))

De los mercaderes bastan los ejemplos de aquél que "viendo la leña y fuego que se gasta [en el infierno], ha querido hacer estanco de la lumbre" o el del que "quiso arrendar los tormentos pareciéndole que ganar con ellos mucho."(99) En ambos casos, como ocurría antes con los poetas, en el infierno actúan o se encuentran no con una realidad contraria a la del mundo sino con su error mundano hecho realidad infernal. Ello indica que nos engañan y se engañan cuando intentan literalizar unas ficciones mundanas opuestas a su realidad concreta: el endiosamiento del monarca o, más tajantemente, la ficción del fuego del infierno o de sus tormentos, son ambos tomados como realidades concretas. Se trata exactamente de la postura de los poetas y de los enamorados, pero en su versión de gemelo contrario: unos reducían lo concreto a pura figuración y éstos la pura figuración a concreción. Acaban ambos por vivir una mentira equivalente, pero que se produce en direcciones opuestas.

Tal como ocurría con la descripción del infierno en la primera mitad del discurso del demonio, la indicación, ahora, del error de los reyes, mercaderes y jueces adquiere más nitidez cuando el diablo ilustra sus palabras con la alegoría de la Justicia. A la pregunta del licenciado: "—¿También querrás decir que no hay justicia en la tierra . . . ?" contesta el demonio: "¡Y cómo que no hay justicia! ¿Pues no has sabido lo de Astrea, que es la justicia, cuando huyendo de la tierra se subió al

cielo? Pues por si no lo sabes, te lo quiero contar."(99) Para concluir repitiendo que "[La justicia] subióse al cielo y apenas dejó acá pisadas." (100) Su existencia, cierta pero ideal, no es de este mundo, mas ello no impide a los hombres bautizar "con su nombre algunas varas . . . y acá sólo tiene nombre de justicia ellas y los que las traen."(100) Así es cómo vuelven falsamente concreta esa necesaria, pero ausente, existencia de lo ideal en el mundo. Se escudan también en ella para cometer sus desmanes "porque hay muchos de éstos en quien la vara hurta más que el ladrón con ganzúa y llave falsa y escala."(100)

Más que el deseo de ideal de los poetas y enamorados es el apego a lo mundano lo que motiva a estos otros individuos cuando reducen el ideal a estas bajezas. El común denominador de su distorsión o error es la codicia, que "ha hecho instrumento para hurtar todas [las] partes, sentidos y potencias que Dios dio [a los hombres], las unas para vivir y las otras para vivir bien." (100) Y así, en vez de convertir lo real en ideal, como hacían los otros—enamorados de cintas, de cabelleras, de billetes, etc.—, éstos convierten lo ideal en real, hurtando "la honra de la doncella con la voluntad, el enamorado, . . . con el entendimiento, el letrado, . . . con la memoria, el representante,"(100) etcétera. Todos, en fin, trocando la función ideal y, por ello, ficticia, en instrumento de logros concretos y materiales. Todos, pues, dando existencia literal a realidades ausentes de este mundo (como la justicia); no respetando su carácter de ficción irreductible.

Prosigue la presentación, a instancias del narrador, con el examen de las mujeres, ejemplo supremo para Quevedo de la actitud literalista de apego a los bienes materiales—como eco irónico, sin duda, de su papel como objeto de la idealización extremosa de los enamorados. Si antes entre éstos destacaban los amantes no correspondidos, pues la correspondencia les servía de escarmiento, ahora entre las mujeres condenadas predominarán las feas pues que, a diferencia de las hermosas que "hallan tantos [pecados] que las satisfagan el apetito carnal" que se hartan y se arrepienten, aquéllas, "como no hallan nadie, allá se van en ayunas y con la misma hambre rogando a los hombres."(101) Complementaridad perfecta del ayuno voluntario de los enamorados "hebenes" con el ayuno inverso e involuntario de las feas sin "partenaire." Unos y otras serían, además, incapaces de un acuerdo mutuo: precisamente tratan de ignorar la actitud ante la realidad que adopta el grupo opuesto: la superación de la carnalidad de las feas es la tarea que se dan los enamorados, mientras que la superación de este idealismo en seco es lo que desasosiega a esas mujeres feas.

En cuanto a la relación de las mujeres con los demás tipos de su serie se observa que epitomizan, ya se ha dicho, la codicia humana: "Espántome . . . de ver que entre los ladrones no has metido a las mujeres, pues son de casa,"(100) dice el narrador. El demonio, alejándose de este tema concreto y conocido de su continuo pedir y sonsacar, las retrata en términos más generalmente aplicables tanto a los reyes como a los

mercaderes o jueces: los del amor carnal como satisfacción de deseos materiales y concretos.

El colofón de esta segunda serie es, como en la primera, negativo: los pobres. Es pobre, dice el narrador, "el hombre . . . que no tiene nada de cuanto tiene el mundo."(102) Su oposición a, y, por ende, realce de, la característica común de los personajes precedentes queda expresamente señalado por el diablo: "Si lo que condena a los hombres es lo que tienen del mundo, y ésos no tienen nada, ¿cómo se condenan? Por acá los libros nos tienen en blanco."(102)

La última parte del discurso del diablo confirma lo que sus primeras consideraciones habían dejado en el aire: la paradójica verdad de sus observaciones: antes el diablo había defendido la reciprocidad que su existencia guardaba con la de hombre; había podido por ello afirmar que tanto se podía describir la situación que ante sí tenían el narrador y el licenciado como una de endemoniamiento de un alguacil o de enalguacilamiento de un demonio. Había, pues, señalado la interdependencia de la mentira o ficción con el sentido común para alcanzar la verdad. Ahora es el licenciado calabrés quien se ve forzado a confesar la pertinencia de aquellas opiniones del diablo al equiparar su discurso a un sermón moralizante—utilización de unas mismas ficciones oratorias para hacer ver al oyente el engaño de las apariencias. En lo que siguen difiriendo el diablo y el licenciado es, como indica aquél, en que sus palabras pretenden hacer mal a los hombres, pretenden impedirles "que podáis decir que faltó quien os lo dijese."(102) Esto es, impedir al hombre la excusa última de la ignorancia y obligarle a admitir, en consecuencia, la realidad de su condición pecadora consistente en una mentira o ficción sin paliativos. Obligarle a admitir, pues, que era verdad, que nunca ha dejado de ser verdad, la diablura de los hombres y, por ende, la humanidad del diablo. Verdad que sólo la ignorancia podía seguir manteniendo como mentira.

En ambas series la verdad de los distintos tipos de individuos se revela mediante la yuxtaposición de su mentira—su "realidad" mundana—a la mentira inversa del infierno, que se logra mediante la simple literalización de aquella mentira mundana. Así como el demonio no era más que un momento ontológico del hombre—principio o fin del mismo; en cualquier caso, lo contrario de su versión tradicional—, el infierno no resulta ser más que un momento ontológico del mundo: lo contrario también de su misma versión acostumbrada y de sentido común. Transición de una entidad a otra, de la llamada realidad a la llamada ficción, que se logra en el lenguaje, único instrumento capaz de conseguir la síntesis de la oposición-identidad de los términos sin desvirtuar ninguno de los dos. Esta síntesis es, se repite, el sentido que conjuga el mundo ficticio del texto con un mundo concreto que se resiste a ser ficticio, el del contexto.

La actitud equivocada en que todos los personajes manejados por el diablo se encontraban, revelada por su contraste con la "realidad"

infernal, cubría los dos polos del error posible: el literalista metagórico y el literalista realista. Se aplicaba, pues, tanto a aquéllos para quien el mundo no es realmente más que una metáfora como a aquéllos para quienes las metáforas no son sino mentiras. Ambas actitudes estaban equivocadas: llevaban al infierno o, más radicalmente, constituían, en su propia prolongación, el infierno: mundo e infierno unidos mediante el trazo de unión de la locura o endemoniamiento del hombre.

¿Es ésta únicamente una ficción huerística para el lector de carne y hueso? ¿Qué relación tiene la ficción de Quevedo con la realidad del lector, con la realidad de su texto para el lector? ¿Acaso una cuya configuración sea paralela a la existente entre los personajes y el infierno? El texto contesta a estas preguntas con unas figuras proyectadas en una pantalla intermedia entre los personajes y el lector: ejemplos, también ficticios, en todo análogos al de nuestra relación con el discurso de Quevedo; esto es, la relación existente entre el diablo y sus interlocutores, el licenciado y el narrador, a propósito del discurso de aquél. Los interlocutores actúan como intérpretes o escuchas del espíritu en la misma medida y posición en que nosotros lo somos de Quevedo—cuyo espíritu nos habla también mediante la enajenada ficción de un narrador textualizado o enajenado (como un juego de palabras castellano-alemán sería capaz de insinuar). Son los interlocutores, pues, nuestros modelos de lectura o recepción de estas palabras.

Se advierte inmediatamente que estos dos personajes adoptan actitudes contradictorias ante las palabras del demonio. El licenciado hace callar al espíritu (cierra el libro, se podría decir), mientras que el narrador intenta que siga hablando. Uno se opone a todas las afirmaciones e implicaciones de éste, mientras que el otro "gusta de sus sutilezas." Además, uno dialoga con el demonio en una parte de su discurso, mientras que el otro toma el relevo en otra: el narrador en lo realtivo a los poetas y enamorados primero y luego respecto de las mujeres y los pobres; el licenciado respecto de los mercaderes y jueces.

Veamos en su detalle la conducta interlocutiva de estos dos personajes. Aunque hay más ejemplos de ella antes y después del discurso del diablo, como es natural, bastará con los que se producen a lo largo de éste, puntuándolo con intervenciones respectivas según el tema.

En cuanto al licenciado calabrés tiene el lector más datos expresos que respecto del narrador, cuya conducta narrativa misma ofrece la información adicional necesaria para comprender su actitud. Aquél, ante las primeras palabras del demonio sobre el carácter diabólico del alguacil, responde con enojo y con la determinación de acallar pronto al inquietante espíritu: "Enojóse Calabrés, revolvió sus conjuros, quísole enmudecer."(92) El demonio le contesta con una fantasiosa etimología de la palabra alguacil cuyo sentido es acusar a los de esta profesión de ser tan heréticos como los mahometanos mismos. Enfurece ello más aun al licenciado y le lleva a manifestar sus temores respecto al diablo: "Eso es muy insolente cosa oírlo—dijo furioso mi licenciado—; y si le damos

licencia a este enredador, dirá otras mil bellaquerías y mucho mal de la justicia."(92) A diferencia del narrador, cuya reacción a las palabras iniciales del demonio había sido la de admirarse de "las sutilezas del diablo," el clérigo rehúsa participar en sus ingeniosidades. Para él no se trata más que de enredos e insultos que atentan contra la integridad de la Justicia. Achaca al demonio unos motivos que no hacen sino reforzar la idea tradicional de la naturaleza diabólica, fingiendo no haber entendido o, cuando menos, aceptado, las insinuaciones anterior a del espíritu que, justamente, ponían en duda tan fácil delimitación de lo humano y lo demoníaco. Mas el demonio le rearguye que no es tal la razón de sus palabras e insiste en la conexión entre diablura y alguacilidad, vale decir, humanidad,: "No lo hago por eso—replicó el diablo—, sino porque ése es tu enemigo, que es de tu oficio."(92)

El licenciado se refugia entonces en una consideración con visos humanitarios: "Yo te echaré hoy fuera—dijo Calabrés—, de lástima de ese hombre que aporreas por momentos y maltratas,"(92) que, implícitamente, insiste en la insalvable distancia que separa al hombre del demonio. La contestación de éste es más inquietante todavía y más clara que las anteriores: "Pídeme albricias—respondió el diablo—, si me sacas hoy. Y advierte que estos golpes que le doy a lo que le aporreo, no es sino que yo y su alma reñimos acá sobre quién ha de estar en mejor lugar, y andamos a más diablo es él."(92-3) Nueva manera de señalar la inevitable dialéctica que une al hombre y al demonio. Tan falaz es la actitud del licenciado ante esta cuestión que el demonio no puede dejar de acabar sus concluyentes razones "con una gran risada," subrayada por su burla al considerar que, si fuera posible separar ambas existencias, él sería el primero en agradecerlo: "Pídeme albricias . . . si me sacas hoy."(92)

Ante estas aplastantes razones, al clérigo no le cabe ya enfurecerse: acorralado en sus argumentos, se siente descubierto y no encuentra más solución que la definitiva de hacer callar al demonio en vez de continuar arguyéndole: "Corrióse mi bueno de conjurador, y detérminose a enmudecerle."(93) Mas no ocurrirá ello todavía. El licenciado calabrés se aviene por un rato más a deponer su actitud de intransigente literalismo para continuar el juego de seguir dando beligerancia al peligroso espíritu. Es interesante señalar que las razones o, más bien, las circunstancias, en que el clérigo se aviene a no poner por efecto sus conjuros son las del secreto de confesión, las de falta de publicidad de las insinuaciones que haga el espíritu.

Prosigue, pues, éste, apurando la paciencia o la fortaleza dialéctica del conjurador, que no puede evitar tocar la misma tecla de sorpresa ofendida cuando oye criticar a los jueces: "—¿También querrás decir que no hay justicia en la tierra, rebelde a Dios, y sujeta a sus ministros?" (99) Hasta que se agota la benevolencia que llevó al clérigo a permitir la tregua dialéctica cuando las razones del diablo, de puro convincentes, hacen exclamar a aquél: "Cuando el diablo predica el mundo se acaba.

¿Pues cómo, siendo tú padre de la mentira—dijo Calabrés—, dices cosas que bastan a convertir una piedra?"(102) Esto es, se agota su benevolencia e imparcialidad paciente cuando la situación se vuelve verdaderamente peligrosa. O bien es sólo en este momento cuando el clérigo toma completa conciencia de las temidas consecuencias de la maniobra retórica del diablo; o bien, como todo parece indicar, habiéndolas previsto y temido, siente que ahora han alcanzado su extremo intolerable. Su pregunta, en cualquier caso, refleja el momento en que sus creencias acerca de la jerarquía tradicional entre la verdad y la mentira, la realidad y la ficción, están al borde del abismo, alcanzan su límite de resistencia. La duda, una vez iniciada, está a punto de arrastrarle hacia una inversión, temida, pero inminente, en que lo verdadero resulte no sustituido por lo ficticio sino, más radicalmente todavía, dialécticamente dependiente de lo ficticio. De donde se seguiría la arbitrariedad y la contingencia de considerar un orden cualquiera de creencias como autónomamente válido. Posibilidad que asusta al licenciado con sus devastadoras consecuencias.

La que hubiera podido ser fructífera duda del clérigo no dura, sin embargo, más que el tiempo de la respuesta del espíritu. Pues éste saca las consecuencias de la posición que ha venido defendiendo y llega hasta a poner en tela de juicio la noción misma de santidad, aquello que el hombre llama santidad sin indagar demasiado en sus motivos ni razones para esta calificación. Calabrés no está dispuesto a aceptar estas consecuencias. No sabe tampoco contestarlas. Decide, pues, no escuchar más peligrosas verdades: "Mientes—dijo Calabrés—; que muchos santos y santas hay hoy. Y ahora veo que en todo cuanto has dicho, has mentido; y en pena, saldrás hoy de este hombre. Usó de sus exorcismos y, sin poder yo con él, le apremió a que callase."(103)

De toda la intervención del licenciado se desprende el rasgo, una y otra vez repetido, de una intransigencia literalista que defiende la bondad de los valores recibidos y se niega a dudar: el momento de verdadera duda es, en efecto, el que le decide a poner fin al discurso. No se diferencia en ello gran cosa de la actitud de los personajes que había presentado el diablo: en una o en otra dirección insistían también en afirmar una verdad unitaria y monolítica, no dialéctica, de la realidad, bien ignorando su aspecto concreto en favor de unas ficciones que tomaban por realidades, bien ignorando su aspecto ficticio en favor de unas concreciones que resumían en sí toda la realidad. Su postura es precisamente equiparable a la de estos últimos, reyes, mercaderes, etcétera, y de ahí, sin duda, que sea al hablar de éstos el diablo cuando el clérigo se siente obligado a interpelarle.

Pero el licenciado tiene además otro rasgo que no estaba señalado en los personajes. Un rasgo que afecta, directamente, al posible lector: el de rechazar las sutilezas del diablo y refugiarse en el sentido común o tradicional no por ignorancia, ni por cortedad de ingenio, ni siquiera por la fuerza de ciertas pasiones, sino voluntariamente, con plena

conciencia de lo que hace; en una palabra, hipócritamente. Ahora se justifican plenamente aquel comienzo del discurso en donde Quevedo nos hace uno de sus inolvidables retratos grotescos de este licenciado calabrés. Un retrato que se resumía en estas palabras finales: "¿Qué me canso? Este, señor, era uno de los que Cristo llamó sepulcros hermosos: por defuera, blanqueados y llenos de molduras, y por dedentro, pudrición y gusanos. Fingiendo en lo exterior honestidad, siendo en lo interior del alma disoluto y de muy ancha y rasgada conciencia, era, en buen romance, hipócrita, embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz." (90) Estas palabras, que en un principio sorprendían como fuera de lugar y aparentemente incongruentes con lo que prometía ser el discurso, adquieren ahora toda su pertinencia cuando el licenciado, descubierto en su entraña, afirma hipócritamente: "Ahora veo que en todo cuanto has dicho, has mentido"(103) y pone así fin a la para él insoportable exposición usando sus exorcismos.

Mas no lo hace tan a tiempo que sea capaz de evitar todo el mal que había temido de las razones del demonio. Ahí está el otro interlocutor para demostrarlo. Su actitud contrasta con la del clérigo en todos los puntos. Así lo da a entender expresamente al final del discurso cuando, con palabras dirigidas a su corresponsal, el conde de Lemos, contesta, se pudiera decir, a la paradoja que desasosiega al licenciado: "¿Pues cómo, siendo tú padre de la mentira, . . . dices cosas que bastan a convertir una piedra?"(102), con la siguiente advertencia ya citada: "Vuestra Excelencia con curiosa atención mire esto y no mire a quien lo dijo; que Herodes profetizó, y por la boca de una sierpe de piedra sale un caño de agua, en la quijada de un león hay miel, y el salmo dice que a veces recibimos salud de nuestros enemigos y de mano de aquéllos que nos aborrecen."(103) Esta respuesta no contesta, en realidad, a la pregunta del clérigo. Mas bien la resuelve, la desvirtúa, al aceptar como estado natural de cosas la aparente contradicción. En la aceptación de uno y el rechazo de otro está toda la problemática del caso que plantea el discurso, así como su solución: lo que para el clérigo es una disyuntiva irreconciliable, para el narrador resulta ser una conjunción o colaboración: el demonio es capaz de decir cosas que bastan a convertir una piedra precisamente *porque* es el padre de la mentira. Y la mentira, podría haber añadido paradójicamente el narrador, os hará libres.

En vez de oponer ficción a realidad, lo literalmente cierto a lo literalmente falso o figurado, como prefiere hacer el clérigo hipócritamente—y como hacían los personajes de que hablaba el demonio, ignorantemente: no han tenido ocasión, en efecto de beneficiarse de las palabras del demonio—, el narrador acepta el carácter dialéctico, figurado, del sentido.

Así lo da a entender también en sus demás acutaciones como interlocutor del demonio. Por ejemplo, en su última lamentación, cuando el clérigo hace enmudecer al espíritu, al decir "que si un diablo por sí es malo, mudo es peor que diablo."(103) Esto es: sin dejar de ser verdad

lo que dice el diablo, por malo y dañino o desconsolador que sea, mucho peor es no querer saberlo, ignorarlo hipócritamente, como hace el licenciado, para engañar doblemente al mundo.

Además es de advertir que el narrador personaliza las respuestas del demonio al preguntarle por aquellos tipos más directamente relacionados consigo mismo, poetas y enamorados. Con lo que demuestra entender la pertinencia real de las palabras del demonio. Es difícil, en vista de ello, no entender el alcance también personalizante que, por extrapolación, ha de tener el resto del discurso relativo a los governantes y autoridades civiles para el conde de Lemos a quien exhorta, como ya se ha dicho, en las últimas palabras del discurso a que no siga el hipócrita ejemplo del licenciado. No se trata, simplemente, de una atrevida desfachatez de Quevedo. Mas bien, de una indirecta, pero insoslayable, indicación al lector mismo insinuándole la manera de leer con provecho unas verdades que le atañen. Recuérdese, en efecto, que el conde de lemos no es sólo el personaje a quien está dedicado el discurso sino el hombre de carne y hueso a quien le es dirigido. La serie de paralelismos iniciada con esta interpelación alcanza en su último nivel al lector cuya posición ante el discurso es análoga a la que el narrador recomienda al conde y a la que él mismo mantiene ante las palabras del demonio.

A diferencia del embaucador licenciado calabrés, que actúa como si la existencia del demonio en el alguacil no ofreciera duda alguna, y, por lo mismo, no ofreciera tampoco duda alguna su carácter mentiroso, para el narrador la existencia y veracidad del demonio están en relación dialéctica con la existencia y veracidad del hombre. Tan ciertas son unas como otras y no independientemente ciertas y existentes sino ciertas y existentes gracias a la mentira y no existencia de su contrario, intercambiablemente.

La actitud del narrador es, en realidad, la actitud normal del lector que acepta el enunciado ficticio como tal sin dejar por ello de darse cuenta de su pertinencia respecto de la realidad. Se trata fundamentalmente de la actitud obligada ante un enunciado irónico: enunciado coherente y comprensible que, sin embargo, no es directamente aplicable a la realidad a que refiere, al contexto que hace visible. Este enunciado irónico no viene a decir lo contrario de lo que dice: viene a insinuar—porque sólo cabe insinuarlo, así, indirectamente—el sentido de la realidad a la que refiere: el texto no tiene respecto del contexto por él señalado más que un valor instrumental de ausencia evidente, de inadecuación directa, que hace significante el contexto, pero que no lo describe o reproduce. Al mundo real, sin sentido y mudo, corresponde un texto, irreal y hablador, de cuya conjunción imposible surge el sentido de aquél. Sustitúyase mundo por personajes y texto por espíritu demoníaco y se verá lo adjustadamente que este discurso describe el proceso.

El discurso tiene, pues, un doble carácter de comentario y de modelo de lectura de sí mismo. Ello le da valor de piedra de toque para los demás discursos de la colección en la medida en que sus premisas episte-

mológicas son iguales: se repiten aquí contradictoria o irónicamente. Es el elemento infernal, el origen no mundano o ficticio de la perspectiva textual sobre el mundo o contexto de los demás sueños, el que resulta puesto en tela de juicio en este discurso. A ello contestaba el otro discurso de la serie, el de *El mundo por de dentro*, poniendo en entredicho el elemento onírico y desengañante de las demás obras. Y es de advertir la posición equidistante de ambos discursos en la colección: en segundo lugar *El alguacil endemoniado*, en cuarto lugar *El mundo por de dentro;* esto es, precedidos y seguidos, ellos que no son sueños, de sueños propiamente dichos. Con la salvedad, quizás, de que el sueño central más que sueño es una revelación divina y providencial que sintetiza la dialéctica de primero contra segundo y cuarto contra quinto, sin abandonar ninguno de los términos en juego. Ambas parejas, inicial y final, además de sus contrastes internos, contrastan con esa visión central de la que son la misma sustancia, invertida. Lo mismo que esta visión es la sustancia ironizada de aquéllos, naturalmente.

En todas estas correspondencias negativas y acerca de todas las posibles tomas de posición a que den lugar, la última palabra es, en todo caso, del lector. Bien que esa palabra no sea nunca exactamente suya sólo, sino la que le obliga a pronunciar la dialéctica del sentido del lenguaje.

Gonzalo Díaz Migoyo
The University of Texas at Austin

[Al publicar este número no nos encontramos en poder de las notas de este artículo.]

Revista literaria de enfoque
crítico y creativo
dedicada a las literaturas
hispanoamericana, chicana, española y luso-brasileña

El consejo de redacción les extiende una sincera invitación a que colaboren con el próximo número de MESTER.

Publicamos cuentos y poesía tanto como trabajos de crítica literaria. Pedimos que los cuentos y los poemas sean escritos en español o portugués y los ensayos críticos en cualquier idioma preferido por el autor. Asimismo, se les pide que lo enviado (por duplicado) siga el MLA Style Sheet, que los artículos se mantengan dentro del límite de quince páginas. Todos los manuscritos deben enviarse a:

MESTER
Department of Spanish & Portuguese
UCLA
Los Angeles, California 90024

Revista literaria de enfoque
crítico y creativo
dedicada a las literaturas
hispanoamericana, chicana, española y luso-brasileña

VOLUMEN VII MAYO DE 1978 NÚMEROS 1 Y 2

ÍNDICE

Caminante	Luisa M. Perdigó	2
The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar	Alan Deyermond	3
César Vallejo y el "mito" del indio en un poema de *Trilce*	Charles B. Driskell	9
Son dos días para un jinete (América)	juan felipe herrera	19
Versos fáciles en arauco	Rosa Reeves	20
Tres Tristes Tigres: The Lost City	Bonnie K. Frederick	21
Entrevista a Manuel Scorza por Alda Teja		32
Nuevamente, qués poesía (La poesía falsificada)	Rodolfo E. Braceli	43
Hay en mí	Rodolfo Alonso	52
José Martí's Youthful Romanticism (1875-1876)	John A. Skirius	53
A materialização do amor	Miguel Barbosa	61
Lista de publicaciones recientes		92

VOLUMEN VIII ENERO DE 1979 NÚMERO 1

ÍNDICE

assinalatura	Ronald Sousa	4
Eça e Jung: Uma Análise do Onírico e da Arte n' *A Ilustre Casa de Ramires*	Bobby J. Chamberlain	5
Guzmán de Alfarache and Paradise	N. J. Rattey	18
Conversations with three Emeritus Professors from UCLA: John A. Crow, John E. Englekirk, Donald F. Fogelquist	Onofre di Stefano and Darlene Lorenz	29
A Pesca	José da Silva Gonçalves	43
Análisis de un soneto de Fernando de Herrera	Darlene Lorenz	49
Adiós al hombre	Gonzalo Navajas	54
Limbo	José S. Cuervo	56
Imago	José S. Cuervo	56
The Image of Language in Solórzano's *Las manos de Diós:* The Degradation and Subversion of Communication	David William Foster	57
Lista de publicaciones recientes		69

VOLUMEN VIII OTOÑO DE 1979 NÚMERO 2

ÍNDICE

Jardín de La Ceiba	Fernando Alegría	3
The Interpenetration of Some Ideas and Images in González Prada's Prose	John Skirius	4
Teatro brasileiro: encontro de perspectivas	Vicente Ataíde	18
Entrevista a José Agustín	Susan C. Schaffer	27
The Impact of Generative Grammar on Traditional Issues in Romance Philology	Ester Torrego	34
Arquetipos y mitos en *¡Ecué-yamba-ó!* de Alejo Carpentier	María Elena Francés-Benítez	41
Llegada de la primavera	José S. Cuervo	48
The Unholy Holyman in *Guzmán de Alfarache*	Irene F. Greenberg	49

Chicano Studies Center Publications

El Centro de Estudios Chicanos de la Universidad de California, Los Angeles ha definido entre la multiplicidad de sus actividades dirigidas a cumplir su responsabilidad social ante la comunidad mexicana de los E.E.U.U. los siguientes puntos:

1. El impulso y apoyo hacia el desarrollo de estudios chicanos y profesores.
2. El impulso de la investigación para el análises y solución sobre la problemática que afecta la realidad existencial del mexicano al Norte de México.
3. El desarrollo de la documentación, teoría y metodología para la incrementación de la literatura sobre la realidad del mexicano en E.E.U.U.
4. La utilización de los recursos de la universidad para el servicio de la comunidad mexicana.

La oficina de publicaciones lleva los siguientes objectivos:

—El estímulo sobre el desarrollo de las ideas.
—La publicación de investigaciones relevantes a la comunidad.
—El aumento en la calidad y variedad de la literatura sobre la población mexicana en E.E.U.U.
—La intensificación y enriquecimiento del diálogo intelectual Chicano.

Parte de esos objetivos se cumple por medio de las siguientes series de publicaciones:

Aztlán-Revista Internacional de Estudios e Investigaciones Chicanas.
Documentos de Difusión Inmediata.
Monografías.
Antologías.
Cuadernos Populares.
Bibliografías.
El Mirlo Canta de Noticatlan: Carta sobre Estudios Chicanos.

LAS SOLICITUDES Y SUSCRIPCIONES
DEBEN HACERSE A:

Chicano Studies Research Center Publications
University of California Los Angeles
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024

Subscription Order Form

The *Journal* appreciates your interest and support of our work. Subscription fees and/or contributions may be made payable to "UCLA-*Mester*." We can also bill you later for subscriptions.

☐ Please enter a subscription for one issue.

☐ Please enter a subscription for one volume (2 issues)

☐ Other

(see subscription rates on p. 2).

Name: _____

Address: _____

City: _____ State: _____ Zip: _____

Mail to: *Mester*/Department of Spanish and Portuguese
University of California
405 Hilgard Ave./Los Angeles, CA 90024

The staff of *Mester* would like to thank Dr. Hamel of Bernard J. Hamel Spanish Bookstore, 2326 Westwood Boulevard, Los Angeles, California 90064, for his generous contributions to the journal.